FREDRIC JAMESON

Pós-Modernismo

A LÓGICA CULTURAL DO CAPITALISMO TARDIO

Tradução
Maria Elisa Cevasco

Revisão da tradução
Iná Camargo Costa

2.ª edição

editora ática

Série

Temas

volume 41

Cultura e sociedade

Título original: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*

TEXTO
Editor
Fernando Paixão

Assistência Editorial
Mário Vilela
Otacílio Nunes

Preparação de Texto
Renato Nicolai

Índice Onomástico
Valter Ponte

ARTE

Edição de arte
Divina Rocha Corte

Projeto Gráfico e Capa
Victor Burton

Impressão:
Gráfica Palas Athena

ISBN 85 08 05786 5

1997

Rua Barão de Iguape, 110 – CEP 01507-900
Caixa Postal 8656 – CEP 01065-970
São Paulo – SP
Tel.: (011) 278-9322 – Fax: (011) 277-4146
Internet: http://www.atica.com.br
e-mail: editora@atica.com.br

Sumário

Para a crítica do jogo aleatório dos significantes

ya nunca me veras como me vieras

(*Sur* – Manzi e Troilo)

Este estudo das várias formas de arte sob a rubrica do pós-modernismo — a lógica cultural articulada pelas determinações concretas do que se convencionou chamar eufemisticamente de nova ordem mundial — tem o objetivo de mapear o presente e "nomear o sistema" que organiza nossas vidas, nossas manifestações culturais e nossos esforços de compreendê-lo.

Jameson parte das formulações de Ernest Mandel, que, em *O capitalismo tardio*, expõe os rumos do atual terceiro estágio desse sistema, agora oficialmente batizado de globalização. Sucedendo os estágios do capitalismo de mercado e do monopolista ou imperialista, o capitalismo multinacional marca a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se pode mais falar de algum lugar "fora do sistema", como a Natureza (dada a destruição de formas antigas de produção agrícola) ou o Inconsciente, constantemente bombardeado pela mídia e pela propaganda. Nessa nova versão expandida e atualizada do velho mundo do capital, não mais se trata de ver a cultura como expressão relativamente autônoma da organização social, mas sim de entender que nesse novo estágio do capital a lógica do sistema é cultural, ou, para falar como Walter Cohen, Jameson não procura responder à questão de qual é a lógica *cultural* específica ao capitalismo tardio, mas sim demonstrar que o cultural, mais especificamente o pós-modernismo, é que é a lógica deste novo estágio (Cohen, Walter. "Marxism and criticism". In Greenblat, Stephen e

Gunn, Giles (eds.), *Redrawing the boundaries*. New York: The Modern Language Association of America, 1992, p. 337).

Nessas condições, a crítica de cultura adquire um grande valor cognitivo e um potencial de transformação que não escapa a um crítico engajado como Jameson. Assim, ele vê sua tarefa neste livro como sendo a de chegar a um "conceito mediador que cumpra a dupla agenda de fornecer um princípio para a análise de textos da cultura e apresentar um modelo do funcionamento ideológico geral de todas essas características tomadas conjuntamente" (Jameson, Fredric. "Regarding postmodernism". In: Kellner, Douglas. *Postmodernism, Jameson, critique*. Washington, DC: Maisonneuve Press, 1989, p. 43).

Essa agenda implica o exame de uma grande variedade de expressões da cultura contemporânea, passando por manifestações das artes visuais, das articulações do tempo e de uma nova concepção do espaço, e uma tentativa de articular sua lógica subjacente. No mundo do fragmento, é preciso fazer como os bancos e bolsas de valores, isto é, aprender a totalizar. Uma das tarefas básicas hoje é discernir as formas de nossa inserção como indivíduos em um conjunto multidimensional de realidades percebidas como radicalmente descontínuas. As intrincadas análises de Jameson mostram a incompatibilidade cada vez mais acentuada entre as possibilidades de figuração disponíveis para a cultura e a infra-estrutura organizacional da economia do capitalismo global. Um dos resultados dessa situação, ensina Jameson, é que a verdade de nossa vida social como um todo — nos termos de Lukács, como uma totalidade — é cada vez mais irreconciliável com nossos modos de representação. Assim, não é de admirar a proliferação de teorias do fragmentário, que acabam simplesmente por duplicar a alienação e reificação do presente.

Nesse contexto a defesa e a prática constantes de uma abordagem totalizante são parte essencial do seu projeto intelectual. A afirmação inequívoca da possibilidade de se elevar nossa época do fragmentário, do espacial e do diferente a uma formulação "totalizante", que leia no geral o específico e nas manifestações artísticas figurações da estrutura sócio-econômica que nos descentra, já coloca este estudo como um ato radical de pensamento oposicionista, como uma superação dos termos em que a dominante cultural — que o próprio estudo descreve — articula as condições de possibilidade do pensamento teórico.

Ao contrário de tantas correntes do pensamento contemporâneo, direta ou indiretamente pautadas pelo *slogan* de Lyotard — "Guerra ao todo, testemunhemos o inapresentável, ativemos as diferenças" —, Jameson entende que o verdadeiro desafio consiste em apreender e expor o conteúdo total, procurando dar conta das contradições do presente e evitar, ao máximo, as armadilhas da ideologia. Dando mais um passo, se possível tal exposição deve ainda procurar transcender a situação presente e mapear os rumos do futuro.

Por isso não são para Jameson as disputas sobre o pós-modernismo. Ele rejeita o elogio do "admirável mundo novo" do presente onde tudo é estetizado e a denúncia nostálgica de que vivemos a degradação do alto modernismo. A questão não é arbitrar, mas enfrentar o pós-modernismo como um componente do estágio atual da história, e investigar suas manifestações culturais — como o vídeo, o cinema, a literatura, a arquitetura, a retórica sobre o mercado — não só como veículos para um novo tipo de hegemonia ideológica, a que é funcional para o novo estágio do capital globalizado, mas também como configurações que permitem ao crítico de cultura destrinchar os germes de "novas formas do coletivo, até hoje quase impensáveis" (Jameson, Fredric. *Signatures of the visible*. New York: Routledge, 1991, p. 56). Na sua prática de crítico de cultura, evidencia-se a atualização da vocação histórica do marxismo: estudar o funcionamento do capital desmistificando seu movimento continuado de obscurecimento da consciência.

Daí a necessidade do contínuo acerto de contas com as demais teorias em voga, mobilizando um descomunal aparato teórico que às vezes chega a sobrecarregar a sua própria exposição. Jameson trata de expor o objeto e ao mesmo tempo retificar ou desmistificar esses modos de interpretação reificados que, em nossa era saturada de informação, se interpõem entre nossa percepção e seus objetos. Assumindo que o vídeo é a forma de arte por excelência do capitalismo tardio, reconstitui seus pressupostos desde o nível da produção e do desenvolvimento tecnológico que o tornou possível e recapitula o seu parentesco com o cinema e a televisão para mostrar, através do seu modo de tratamento do tempo, o aspecto em que ele se diferencia tanto dos filmes quanto dos programas e comerciais de televisão. Estes trabalham com as convenções do tempo ficcional, mas o vídeo não. Para chegar ao critério da resistência à interpretação, marca por excelência desse produto que acaba transitando por outras formas de arte pós-moderna, nosso Autor leva a efeito um eloqüente balanço de teorias que vão da filosofia da linguagem à psicanálise de Lacan para mostrar como são contemporâneas do vídeo e ao mesmo tempo capazes e incapazes de contribuir para a sua determinação. Tomando, nem um pouco ao acaso, um exemplo cujo título é *AlienNATION*, Jameson mostra, sem pretender esgotar o tópico, que rumos aporéticos pode tomar uma análise apoiada nas inúmeras teorias disponíveis (da metáfora de Richards à semiótica peirciana) para concluir defendendo um outro tipo de "interpretação", justamente porque o objeto resiste a todos: o que enfoque o próprio processo de produção dessa forma de arte. Por esse caminho, fica demonstrado o compromisso inalienável do vídeo com o puro jogo aleatório dos significantes — e conseqüentemente com a lógica do capitalismo tardio.

Sua obra participa decisivamente do movimento de retomada da crítica de cultura marxista no panorama norte-americano. O aparecimento de um crítico desta estatura no interior de uma tradição onde o pensamento de esquerda é o dos derrotados estimula o reexame da história velada de uma

corrente de pensamento americano que é sistematicamente escamoteada pela história oficial.

Trazido por levas de imigrantes — em especial alemães, irlandeses, judeus expatriados —, o pensamento de esquerda americano foi, desde seus primeiros momentos no século passado, sistematicamente expurgado, através de esforços de deslegitimação que vão desde "civilizadas" denúncias de dogmatismo e sociologismo até ações brutalmente concretas como as do *Red Scare* que sucedeu a Revolução de Outubro de 1917 e entrou pelos anos 20, ou sua reedição mitigada no macarthismo dos anos 50 e 60. O avesso da tolerância liberal nos mostra os intelectuais de esquerda sendo sistematicamente excluídos das universidades, dos meios de comunicação e até mesmo do país, como o foi, para citar um dos casos mais notórios, o pensador e ativista negro C. L. R. James, expulso dos Estados Unidos em 1953.

Como resultado dessas medidas sistemáticas de profilaxia do ambiente político e cultural, quando, na esteira dos movimentos sociais e embalado pelos ventos de reforma da sociedade civil e de protesto contra a guerra que agitam os Estados Unidos nos anos 60, o pensamento teórico de esquerda consegue uma certa visibilidade, ele vai se afinar não com uma tradição de movimento social autóctone mas com as importações do marxismo europeu que vicejavam nos departamentos universitários de línguas estrangeiras. A primeira conexão que a obra de Jameson estabelece é com a tradição francesa: foi professor de literatura francesa em Yale e fez tese de doutorado, publicada em 1961, sobre Sartre, a quem considerava o único modelo de intelectual político disponível em sua época de formação.

Jameson se define como um homem dos anos 50, formado em meio à estagnação política da era Eisenhower, momento em que a esquerda americana está reduzida ao maior silêncio. Uma das especificidades de sua trajetória intelectual é que sua radicalização política se dá também por via da estética, através da leitura dos clássicos do modernismo. Na sua ótica, a obra desses autores não configura um esteticismo apolítico, como queria fazer crer sua invenção ideológica pela academia americana, mas era essencialmente informada por um processo social mais profundo de transformação do eu e do mundo. No plano mais estritamente político, o fato determinante, que lhe demonstrou a possibilidade de uma organização social radicalmente diferente, foi a Revolução Cubana. Na avaliação de Jameson, "na nossa situação provinciana dos Estados Unidos da Guerra Fria, a revolução política e a revolução da forma caminharam juntas, e como sendo partes de uma mesma coisa. Assim, meu marxismo e meu interesse pela dialética partiram dessa situação" (Jameson, Fredric. "A permanência do marxismo — Debate com Paulo Arantes e Roberto Schwarz." *Folha de S. Paulo,* 23 de agosto de 1993, p. 6).

Por conta disso, em 1971 publica seu *Marxismo e forma,* primeiro volume de uma série de livros que têm como escopo a legitimação do marxismo como teoria crítica por meio da intervenção prospectiva no debate contemporâneo. Seu modo de tratar as teorias com que acerta contas tem lhe custado alguns problemas de recepção, como se pode ver nas reações ao seu *The prison house of language* (1972) em que discute o formalismo russo e o estruturalismo francês: para alguns ele é um defensor desses modos de trabalhar o texto literário e para outros é seu crítico. Este, aliás, é um problema que se repete com seu tratamento posterior do pós-estruturalismo — como em seu estudo sobre Paul de Man, presente neste livro — e do próprio pós-modernismo. Afinal, perguntam os mais afoitos, Jameson é a favor ou contra essas manifestações? A resposta é, é claro, nem uma coisa nem outra, como ele discute na Conclusão. No entanto é inegável que o movimento onívoro de sua prosa vai incorporando posições e evidenciando, mais uma vez, a contradição imanente a toda representação: discutir os formalismos, os pós-estruturalismos e pós-modernismos não o torna um deles, mas a incorporação dessas posições como parte da discussão acaba tendo um efeito talvez indesejado que é o de permitir que reverberem e interfiram na exposição.

É justamente um passo além da análise, que inclua o exame das próprias categorias que a organizam como reflexos de um determinado momento histórico, que Jameson advoga em um artigo fundamental para se entender melhor sua posição, "Metacommentary" (1971), reunido, com mais outros dezesseis ensaios, nos dois volumes de *Ideologies of theory,* publicados em 1988. "Toda interpretação", adverte, "deve incluir uma interpretação de sua própria existência", ou seja, deve examinar suas próprias condições de possibilidade. Esse movimento do pensamento que se volta a si mesmo é eco do imperativo hegeliano de "historicizar sempre!".

Em *Fables of aggression* (1979), estuda as conexões entre certo modernismo e o fascismo como aparecem na obra de Wyndham Lewis. Como já o fizera em *The prison house of language,* lança mão dos achados de uma série de disciplinas e métodos — a análise de narrativa, a psicanálise, as abordagens tradicionais e modernas da ideologia —, lembrando que as descontinuidades projetadas por essas apropriações de heterogeneidades correspondem a descontinuidades em seus objetos (em última instância, à própria fragmentação e compartimentação da vida em sua superfície).

O resultado de tal procedimento crítico pode ser comprovado em *O inconsciente político* (1981). Traçando uma história do realismo literário de Balzac a Conrad, ele coloca a narrativa como um ato social simbólico e demonstra o que pode render uma abordagem materialista da literatura. O gesto central de suas análises — a reescritura política dos textos literários — restaura a multivalência dinâmica da produção estética, a um só tempo complexo de aspirações e desejos e registro das contradições determinadas e de

limitações impostas pela ideologia e pela História. Esses "fechamentos" acabam reprimindo o político e constituindo o "inconsciente" que é tarefa do crítico interpretar.

Após esse livro ficou muito mais difícil apresentar uma análise de texto sem referência ao político. Sua repercussão nos países de língua inglesa foi de tal ordem que levou alguns a datar de sua publicação a inescapável politização da interpretação literária que superou o momento formalista do New Criticism e de certos pós-estruturalismos mais explicitamente alienados, e acabou dando, tal a força da dominante cultural, nos *Cultural Studies* que dominam a cena a partir do fim dos anos 80, fenômeno já devidamente historicizado pelo próprio Jameson em "Sobre os estudos de cultura", de 1993.

Em que pese sua avaliação crítica, é justamente uma expansão do domínio da literatura e da lingüística, o que no Brasil chamaríamos de domínio das Letras, para os estudos da cultura que marca as obras mais recentes de Jameson. Feito o mapa do presente neste livro, sempre preocupado com a relevância política de sua teoria, tem-se dedicado ao cinema, uma das formas mais eficazes de disseminação da ideologia americana. Tanto em *Signatures of the visible* (1991) quanto em *The geopolitical aesthetics* (1992), edição de uma série de conferências pronunciadas no British Film Institute, ele examina os modos pelos quais os filmes da atualidade — incluindo aí os europeus e latinos — logram representar a complexidade da nova realidade internacionalizada do mundo das grandes corporações. Na esteira de Bloch, ele garimpa nos filmes os sinais de novas formas utópicas de organização social.

De um ponto de vista brasileiro, seu imperativo de totalizar ao pensar as contradições do presente tem o mérito adicional de nos incluir como elemento constitutivo e não meramente marginal do sistema de organização social contemporâneo. Se pensarmos a cultura segundo o modelo das ideologias do diferente, nosso lugar é o do exótico, o de "mais uma voz" que num futuro cada vez mais distante se juntará "um dia" ao "coro pluralista" que canta, pelo menos segundo a partitura vigente, as benesses do consumo. A partir da contribuição crítica de Jameson fica mais fácil desmistificar essa ilusão. O capitalismo tardio é um momento em que enclaves remanescentes de outros modos de produção foram colonizados, isto é, absorvidos pela forma mercadoria, ou simplesmente excluídos do movimento geral do capital, como já nos mostrou didaticamente Robert Kurz. Assim, não se trata de postular uma excepcionalidade do Brasil ou de nossas produções culturais, mas antes de compreender a parte que nos toca na divisão internacional da produção, inclusive a cultural, e enfrentar o modo como nossa particularidade se insere no conjunto. Aliás, não por coincidência, esta é a mesma tecla na qual Roberto Schwarz vem batendo desde pelo menos os anos 60 entre nós.

E uma vez levantada esta lebre, fica difícil enxergar o real com outras lentes ou embarcar em viagens celebrativas ou meramente condenatórias de um pós-moderno que parece solicitar apenas julgamentos éticos.

O impacto do pensamento de Jameson pode ser explicitado pela verossimilhança da sua exposição do funcionamento da produção cultural contemporânea: uma vez analisado assim, longe de se apresentar como um momento de ruptura inominável, o presente se mostra como uma intensificação e homogeneização do passado. Como antes, é preciso tentar desatulhar as consciências e interrogar os produtos culturais para tratar de enxergar a verdade de nossa vida social como um todo. Não é de admirar, então, que Jameson identifique como tarefa do intelectual proceder a um "mapeamento cognitivo", operação que, depois de especificada para os termos novos e globalizantes do capitalismo tardio no último capítulo deste livro, vem a ser a palavra código para consciência de classe.

Iná Camargo Costa
Maria Elisa Cevasco
Março, 1995

Introdução

É mais seguro entender o conceito do pós-moderno como uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira. Nessas condições, o conceito ou "exprime" (não importa se de modo distorcido) um irreprimível impulso histórico mais profundo ou efetivamente o "reprime" e desvia, dependendo de que lado da ambigüidade nos colocamos. Pode ser que o pós-modernismo, a consciência pós-moderna, acabe sendo não muito mais do que a teorização de sua própria condição de possibilidade, o que consiste, primordialmente, em uma mera enumeração de mudanças e modificações. O modernismo também se preocupava compulsivamente com o Novo e tentava captar sua emergência (e para isso inventou mecanismos de registro e impressão semelhantes a uma foto de baixa velocidade histórica); o pós-moderno, entretanto, busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos, busca o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo, busca um "quando-tudo-mudou", como propõe Gibson[1], ou melhor, busca os deslocamentos e mudanças irrevogáveis na *representação* dos objetos e do modo como eles mudam. Os modernos estavam interessados no que poderia acontecer depois de tais mudanças e nas suas tendências gerais: pensavam no objeto em si mesmo, substantivamente, de modo essencialista ou utópico. Nesse sentido, o pós-modernismo é mais formal, e mais "distraído", como poderia dizer Benjamin; apenas cronometra as variações e sabe, bem demais, que os conteúdos são somente outras imagens. No modernismo, como tentarei demonstrar mais adiante, ainda subsistem algumas zonas residuais da "natureza", ou do "ser", do velho, do mais velho, do arcaico; a cultura ainda pode fazer alguma coisa com tal natureza e trabalhar para reformar esse "referente". O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a "cultura" se tornou uma verdadeira "segunda natureza". De fato, o que aconteceu com a cultura po-

de muito bem ser uma das pistas mais importantes para se detectar o pós-moderno: uma dilatação imensa de sua esfera (a esfera da mercadoria), uma aculturação do Real imensa e historicamente original, um salto quântico no que Benjamin ainda denominava a "estetização" da realidade (ele achava que isso dava em fascismo, mas nós sabemos que é apenas divertido: uma prodigiosa alegria diante da nova ordem, uma corrida às compras, nossas "representações" tendendo a gerar um entusiasmo e uma mudança de humor não necessariamente inspirados pelos próprios objetos representados). Assim, na cultura pós-moderna, a própria "cultura" se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. O "estilo de vida" da superpotência tem, então, com o "fetichismo" da mercadoria de Marx, a mesma relação que os mais adiantados monoteísmos têm com os animismos primitivos ou com as mais rudimentares formas de idolatria; na verdade, qualquer teoria sofisticada do pós-moderno deveria ter com o velho conceito de "indústria cultural" de Adorno e Horkheimer uma relação semelhante à que a MTV ou os anúncios fractais têm com os seriados de televisão dos anos 50.

Nesse ínterim, a própria "teoria" também mudou e oferece uma pista específica para solucionar o mistério. De fato, uma das características mais marcantes do pós-moderno é o modo pelo qual, nesse período, inúmeras análises de tendências, até agora de natureza bastante diferente — previsões econômicas, estudos de *marketing*, críticas de cultura, novas terapias, jeremiadas (geralmente oficiais) contra as drogas e a permissividade, críticas de mostras de arte ou de festivais de cinema nacional, cultos ou *revivals* religiosos —, se aglutinaram todas para formar um novo gênero discursivo, a que podemos muito bem denominar de "teoria do pós-modernismo", e isso, por si só, já é um fato digno de nota. Trata-se, claramente, de uma classificação que inclui a si mesma, e eu acho muito bom não ter que decidir se os capítulos que se seguem são uma investigação sobre a natureza da "teoria do pós-modernismo" ou apenas exemplos dela.

Tentei evitar que minha própria exposição do pós-modernismo — que põe em cena uma série de tendências ou características semi-autônomas e relativamente independentes — se configurasse como a particularização de um único sintoma singularmente privilegiado — o da perda da historicidade — a qual, por si só, não poderia ser indício infalível da presença do pós-moderno, como o atestam os camponeses, os estetas, as crianças, os economistas liberais ou os filósofos analíticos. Mas é difícil discutir "teoria do pós-modernismo" de modo geral sem recorrer à questão da surdez histórica, uma condição exasperante (desde que se tenha consciência dela), que determina uma série intermitente de tentativas espasmódicas, ainda que deses-

peradas, de recuperação. A teoria do pós-modernismo é uma dessas tentativas: o esforço de medir a temperatura de uma época sem os instrumentos e em uma situação em que nem mesmo estamos certos de que ainda exista algo com a coerência de uma "época", ou *Zeitgeist*, ou "sistema", ou "situação corrente". A teoria do pós-modernismo é, então, dialética, pelo menos na medida em que tem a sagacidade de usar essa incerteza como sua primeira pista e agarrar-se a esse fio de Ariadne em seu caminho através de algo que talvez não se revele, no fim das contas, um labirinto, mas um *gulag*, ou talvez um *shopping center*. Entretanto, é possível que o enorme — do comprimento de um quarteirão — termômetro de Claes Oldenburg, caindo do céu, tão inesperado como um meteorito, possa funcionar como um indício enigmático desse processo.

Isso porque considero axiomático que a primeira vítima do período pós-moderno, sua ausência misteriosa, é a "história modernista" (esta é, fundamentalmente, a versão de Achille Bonito-Oliva[2] da teoria do pós-modernismo): até há bem pouco tempo, pelo menos na arte, continuava em pleno vigor a noção de progresso e de *télos*, em sua forma mais autêntica, menos obtusa e caricatural, aquela segundo a qual cada obra genuinamente nova, de forma inesperada, ainda que lógica, superava sua predecessora (não se trata aí de uma "história linear", mas sim do que Shklovsky chamou de "gambito do cavalo", a ação à distância, o salto quântico para as casas pouco ou não exploradas). É certo que a história dialética afirmava que toda história funciona desse modo, como se fosse de pé esquerdo, progredindo, como disse uma vez Henri Lefebvre, por meio de catástrofes e desastres. Mas o número de pessoas que deram ouvidos a ele foi muito menor do que o das pessoas que acreditaram no paradigma estético modernista. Este estava a ponto de se confirmar como uma virtual *dóxa* religiosa quando repentinamente desapareceu sem deixar vestígios. ("Nós saímos de manhã e o termômetro tinha desaparecido!")

Penso que esse argumento é muito mais interessante e plausível do que a história correspondente de Lyotard sobre o fim das "narrativas mestras" (esquemas escatológicos que, de saída, nunca foram verdadeiras narrativas, embora eu mesmo possa ter sido descuidado a ponto de, ocasionalmente, usar essa expressão). Mas esse uso nos revela pelo menos duas coisas a respeito da teoria do pós-modernismo.

Em primeiro lugar, essa teoria parece ser necessariamente imperfeita ou impura[3]; no caso, devido à contradição implícita no fato de que Oliva (ou Lyotard) tenha que apresentar sua percepção de todos os aspectos significativos do desaparecimento das narrativas mestras em forma de narrativa. Se é possível, como na prova de Gödel, demonstrar a impossibilidade lógica de uma teoria internamente coerente do pós-moderno — um antifundacionismo realmente livre de todo fundamento, um não-essencialismo sem o menor vestígio de uma essência —, isso é uma questão especulativa. A respos

ta empírica é que nenhuma teoria com essas características apareceu até agora — todas replicam, já no próprio título, uma mimésis do modo como são parasitárias de outro sistema (no mais das vezes do próprio modernismo), cujos traços residuais, assim como valores e atitudes inconscientemente reproduzidos, tornam-se, então, indicações preciosas da impossibilidade de emergência de uma cultura totalmente nova. Apesar do delírio de alguns de seus celebrantes e apologistas (cuja euforia, no entanto, é, em si mesma, um interessante sintoma histórico), uma cultura verdadeiramente nova somente poderia surgir através da luta coletiva para se criar um novo sistema social. A impureza constitutiva de toda teoria do pós-modernismo (assim como o capital, ela tem que manter uma distância interna de si mesma, tem que incluir o corpo estranho de um conteúdo alheio) confirma, então, um dos achados da periodização que precisa sempre ser reiterado: o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova (sob o nome de sociedade pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. Não é de espantar, então, que vestígios de velhos avatares — tanto do modernismo como até do próprio realismo — continuem vivos, prontos para serem reembalados com os enfeites luxuosos de seu suposto sucessor.

Mas esse retorno imprevisível da narrativa como a narrativa sobre o fim das narrativas, esse retorno da história em meio aos prognósticos do desaparecimento do *télos* histórico, sugere uma segunda característica relevante da teoria do pós-modernismo: o modo pelo qual qualquer observação virtual sobre o presente pode ser mobilizada para se investigar o próprio presente, e pode ser utilizada como sintoma e índice da lógica mais profunda do pós-moderno, que assim se torna, imperceptivelmente, sua própria teoria e a teoria de si mesmo. E como poderia ser diferente num tempo em que já não existe nenhuma "lógica mais profunda" para se manifestar na superfície, num tempo em que o sintoma se transformou na própria doença (e, sem dúvida, vice-versa)? Porém, o delírio de apelar para qualquer elemento virtual do presente com o intuito de provar que este é um tempo singular, radicalmente distinto de todos os momentos anteriores do tempo humano, parece-nos, por vezes, abrigar uma patologia distintamente auto-referencial, como se nosso completo esquecimento do passado se exaurisse na contemplação vazia, mas hipnótica, de um presente esquizofrênico, incomparável por definição.

Entretanto, como se demonstrará mais adiante, decidir se o que se encontra diante de nós é uma ruptura ou uma continuidade — se o presente deve ser visto como historicamente original ou como uma mera repetição do mesmo em nova embalagem — não é algo que possa ser justificado empiricamente, ou defendido em termos filosóficos, uma vez que essa decisão é, em si mesma, um ato narrativo inaugural que embasa a percepção e a interpretação dos eventos a serem narrados. No que segue — por razões pragmá-

ticas que revelarei no momento oportuno — fingi acreditar que o pós-moderno é tão diferente como pensa ser e que constitui uma ruptura em termos de cultura, e de experiência, que vale a pena explorar em maiores detalhes.

E não se trata aí de um desses procedimentos que visem simplesmente à sua própria realização; ou melhor, pode até ser esse o caso, mas tais procedimentos não são de modo algum ocorrências e possibilidades tão freqüentes quanto sugere sua fórmula (e de modo bastante previsível, eles mesmos se tornam objetos de estudo histórico). Isso porque o próprio nome — pós-modernismo — aglutinou um grande número de fenômenos até então independentes, e estes, ao serem assim denominados, comprovam que continham, de forma embrionária, a própria tendência e se apresentam, agora, para documentar fartamente a sua genealogia múltipla. Vê-se então que não é apenas no amor, no cratilismo e na botânica que o ato supremo de dar um nome exerce um impacto material e, tal qual um raio que cai da superestrutura na base, funde materiais improváveis e os transforma em uma massa, ou lava, reluzente. O apelo à experiência, algo tão duvidoso e pouco confiável — mesmo que realmente se tenha a impressão de que muitas coisas mudaram, talvez para sempre! —, recupera agora uma certa autoridade; pois, em retrospectiva, o novo nome nos abriu a possibilidade de pensar o que foi que sentimos, e isso porque agora temos um nome para dar a nossos sentimentos e esse nome é validado pelo uso que outras pessoas fazem dele. A história de sucesso da palavra *pós-modernismo* deveria, sem dúvida, ser escrita em forma de *best-seller*; neo-eventos léxicos desse porte, nos quais a cunhagem de um neologismo tem o mesmo impacto de realidade da fusão de duas empresas, encontram-se entre as novidades da sociedade das mídias que exigem, mais do que um mero estudo, a criação de uma subdisciplina totalmente nova, a lexicologia da mídia. Por que estávamos, sem saber, há tanto tempo precisando de uma palavra como pós-modernismo e por que um grupo heterogêneo e sem ligações apressou-se a adotá-la no momento em que apareceu são mistérios que vão continuar sem solução, até que sejamos capazes de compreender as funções sociais e filosóficas desse conceito, o que só será possível quando formos capazes de compreender a identidade profunda dessas duas funções. No presente exemplo, parece claro que as outras formulações possíveis ("pós-estruturalismo", "sociedade pós-industrial", esta ou aquela nomenclatura à McLuhan) não serviam, na medida em que eram rígidas demais em sua especificidade, trazendo a marca de sua área de origem (respectivamente a filosofia, a economia e a mídia); essas formulações, ainda que fossem sugestivas, não poderiam ocupar a devida posição de mediação entre as várias dimensões especializadas da vida pós-contemporânea. "Pós-moderno", no entanto, parece estar à vontade nas áreas pertinentes da vida de todos os dias ou do cotidiano; sua ressonância cultural, apropriadamente mais abrangente do que o meramente estético ou artístico[4], desvia devidamente a atenção da economia, ao mesmo tempo que permite que fatores econômicos e inovações mais recentes

(em *marketing* ou propaganda, por exemplo, mas também na organização das empresas) sejam recatalogados sob o novo título. É bom lembrar que a idéia de recatalogar e transcodificar tem seu próprio aspecto significativo — a função ativa, ética e política de tais neologismos é propor uma nova tarefa: a de reescrever todas as coisas familiares em novos termos e assim propor modificações, novas perspectivas ideais, um reembaralhamento de valores e de sentimentos canônicos; se "pós-modernismo" corresponde ao que Raymond Williams queria dizer com "estrutura de sentimento", sua categoria cultural fundamental (e uma categoria que se tornou, ainda por cima, "hegemônica", para usarmos outra das categorias cruciais de Williams), o pós-modernismo só foi capaz de atingir esse *status* por força de uma profunda transformação coletiva, um retrabalho e uma reescritura de um sistema mais antigo. Isso assegura a novidade e dá a intelectuais e ideólogos novas tarefas de utilidade social: algo que também é designado no novo termo, com sua promessa vaga, assustadora ou excitante, de acabar com tudo o que podia ser considerado asfixiante, insatisfatório ou monótono no moderno, no modernismo ou na modernidade (não importa como se entendam essas palavras), dizendo de outro modo, um apocalipse ligeiro ou muito modesto, não mais do que uma brisa marítima (que tem a vantagem adicional de já ter acontecido). Mas essa prodigiosa operação de reescritura — que pode levar a perspectivas totalmente novas a respeito da subjetividade e também do mundo objetivo — tem ainda outra conseqüência, já sugerida acima, a de que tudo é água para seu moinho e que análises como as propostas aqui são facilmente reabsorvidas no projeto, como um conjunto útil de novas rubricas de transcodificação.

A tarefa ideológica fundamental do novo conceito, entretanto, deve continuar a ser a de coordenar as novas formas de prática e de hábitos sociais e mentais (penso que é isso, em última análise, que Williams queria dizer com a noção de "estrutura de sentimento") e as novas formas de organização e de produção econômica que vêm com a modificação do capitalismo — a nova divisão global do trabalho — nos últimos anos. Trata-se aqui de uma versão relativamente menor e restrita de algo que já tentei colocar de uma forma mais geral em outro trabalho como sendo uma "revolução cultural" na escala do próprio modo de produção[5]; também aqui, a inter-relação do cultural com o econômico não é uma rua de mão única, mas uma contínua interação recíproca, um circuito de realimentação. Mas, assim como (para Weber) os novos valores religiosos mais ascéticos e dirigidos à vida interior acabaram por produzir um "povo novo", capaz de florescer em meio à gratificação retardada característica do processo moderno de trabalho que surgia então, assim também o "pós-moderno" deve ser visto como a produção de pessoas pós-modernas, capazes de funcionar em um mundo sócio-econômico muito peculiar, um mundo cujas estruturas, características e demandas objetivas — se dispuséssemos de uma exposição adequada delas — constituiriam a situação para a qual o "pós-modernismo" é a resposta e nos

dariam algo mais decisivo do que uma mera teoria do pós-modernismo. É claro que eu não fiz isso aqui, e deve-se acrescentar que o sentido de "cultura" como o que está tão colado ao econômico que é difícil destacá-la ou examiná-la em separado é, ele mesmo, um fenômeno pós-moderno, não muito diferente do pé de sapato de Magritte. Infelizmente, então, a descrição infraestrutural que se está invocando aqui já é, necessariamente, uma descrição cultural e, de antemão, uma versão da teoria do pós-modernismo.

Reproduzi aqui minha análise programática do pós-modernismo ("A lógica cultural do capitalismo tardio") sem modificações significativas, uma vez que a atenção de que foi objeto (em 1984) lhe empresta o interesse adicional de um documento histórico; outras características do pós-moderno, que parecem ter se imposto desde essa época, são discutidas na conclusão. A continuação dessa análise, que foi publicada em vários lugares e apresenta uma *combinatoire* de posições contra e a favor do pós-moderno, tampouco foi modificada, e isso porque, ainda que muitas outras posições tenham aparecido desde então, o alinhamento permanece essencialmente o mesmo. A mudança mais fundamental da situação envolve os que podiam, antes, evitar, por princípio, o uso dessa palavra; hoje isso não é mais possível.

O restante deste volume trata, essencialmente, de quatro temas: a interpretação, a Utopia, os remanescentes do moderno e o "retorno do reprimido" da historicidade. Nenhum deles aparecia dessa forma em meu ensaio original. O problema da interpretação é colocado pela própria natureza da nova textualidade: quando esta é predominantemente visual, parece não deixar espaço para uma interpretação à moda antiga e, quando é predominantemente temporal, em seu "fluxo total" tampouco sobra tempo para a interpretação. Os materiais que apresento aqui são o videotexto e o *nouveau roman* (a última inovação significativa no romance); vou sustentar, ainda, que este não é mais, na nova configuração das artes no pós-modernismo, uma forma muito significativa ou marcante, enquanto o vídeo pode ser considerado como o *medium* mais distintamente novo do pós-modernismo e, na melhor das hipóteses, pode ser visto como uma forma totalmente nova.

A Utopia é uma questão espacial e poder-se-ia pensar que sua sorte teria potencialmente condições de mudança em uma cultura tão espacializada quanto o é a cultura pós-moderna, mas, se esta é tão desistoricizada e desistoricizante, como às vezes afirmo aqui, fica mais difícil localizar a cadeia sináptica que poderia levar o impulso utópico à sua expressão. As representações utópicas tiveram um extraordinário *revival* nos anos 60; e se o pós-moderno é o substitutivo para os anos 60, e a compensação por seu fracasso político, a questão da Utopia deveria ser o teste crucial do que restou de nossa capacidade de imaginar qualquer tipo de mudança. Essa é, pelo menos, a pergunta que se faz aqui à mais interessante (e menos característica) das construções do período pós-moderno, a casa de Frank Gehry em Santa Mônica, Califórnia, e essa mesma questão, subjacente ao visual, também está

posta na fotografia contemporânea e nas instalações de arte. De qualquer modo o *utópico*, no pós-modernismo do Primeiro Mundo, se tornou uma poderosa palavra política (de esquerda) e não o seu oposto.

Mas se Michael Speaks está certo e não existe um pós-modernismo puro, então os traços residuais do modernismo devem ser vistos sob outra luz, não como um anacronismo, mas como uma falha necessária, que inscreve o projeto específico do pós-moderno em seu contexto ao mesmo tempo que reabre o exame da questão do moderno. Esse reexame não será feito aqui, mas os resíduos do moderno e de seus valores — mais especificamente da ironia (em Venturi ou em DeMan) e das questões da totalidade e da representação — vão me dar a oportunidade de retrabalhar uma das afirmativas de meu ensaio inicial que mais perturbaram meus leitores, a saber, a noção de que o que antes era chamado ora de "pós-estruturalismo", ora de, simplesmente, "teoria" era uma subvariedade do pós-moderno, ou pelo menos revela-se, em retrospecto, como tal. A teoria — e prefiro aqui a formulação mais desajeitada de "discurso teórico" — parece ter sido a única, se não a mais privilegiada, entre todas as formas e gêneros da arte pós-moderna a ter tido a capacidade de desafiar o peso do *Zeitgeist* e produzir escolas, movimentos e até mesmo vanguardas, quando se supunha que elas não existissem mais. Dois capítulos, muito longos e desproporcionais, examinam duas das mais bem-sucedidas vanguardas teóricas norte-americanas, a Desconstrução e o Novo Historicismo, e buscam traços tanto de sua modernidade quanto de sua pós-modernidade. Mas o velho "novo romance" de Simon também poderia ser objeto desse tipo de distinção, embora ela não possa nos levar muito longe, a menos que, na ânsia de classificar os objetos de vez no moderno, no pós-moderno ou mesmo no "moderno tardio" de Jencks, ou em outras categorias de "transição", seja possível construir um modelo das contradições que todas essas categorias colocam em cena no interior do próprio texto.

De qualquer modo, este livro não é um panorama do "pós-moderno" ou mesmo uma introdução (sempre supondo a possibilidade de se fazer uma coisa dessas), nem os textos apresentados como evidência, aqui discutidos, são característicos do pós-moderno, *exemplos* privilegiados ou "ilustrações" de seus elementos principais. Isso se deve, em parte, às peculiaridades do característico, do exemplar e do ilustrativo, mas deve-se, principalmente, à natureza dos próprios textos pós-modernos — ou seja, à natureza de algo que é, em primeiro lugar, um *texto* —, uma categoria pós-moderna e um fenômeno que substitui o mais antigo, o de "obra". De fato, em uma dessas extraordinárias mutações pós-modernas, em que o apocalíptico se transforma no decorativo (ou pelo menos se apequena de repente para se tornar "algo que se tem em casa"), o lendário "fim da arte" de Hegel — o conceito premonitório que assinalava a suprema vocação antiestética ou transestética do modernismo de se tornar mais do que arte (ou religião, ou mesmo mais do que "filosofia" em seu sentido mais estreito) — se torna

agora, mais modestamente, apenas o fim da "obra de arte" e a chegada do texto. Mas isso causa tanta comoção entre as categorias da crítica quanto nas da "criação": a disparidade e incomensurabilidade fundamental entre *texto* e *obra* significa que selecionar textos exemplares e, através da análise, fazer com que estes suportem o peso universalizante de um particular representativo transforma-os, de novo, naquele fenômeno mais antigo, a obra, que não deveria mais existir no pós-moderno. Este é, por assim dizer, o princípio de Heisenberg do pós-modernismo, e o problema de mais difícil representação para qualquer comentarista solucionar, a não ser através de uma infindável projeção de *slides*, um "fluxo total" prolongado até o infinito.

Isso também se aplica a meu penúltimo capítulo, que enfoca o cinema e algumas das novas representações alegóricas da história. A palavra *nostalgia* em meu título, no entanto, não é empregada no sentido em que normalmente a uso, razão pela qual devo, excepcionalmente, comentar desde já (as outras objeções serão discutidas em maiores detalhes na conclusão) a expressão "filme de nostalgia", objeto de lamentáveis mal-entendidos. Não me lembro mais se sou responsável por esse termo, que ainda me parece indispensável, desde que se entenda que os filmes de figuração historicista que a expressão designa não devem ser entendidos como expressão apaixonada daquele desejo mais antigo, que antes se chamava nostalgia, mas sim designar o seu contrário: os filmes são uma curiosidade visual despersonalizada e um "retorno do reprimido" dos anos 20 e 30, "sem afeto" (em outro lugar eu os chamo de "nostalgia-*déco*"). Mas alterar um termo assim retroativamente é tão impossível quanto substituir pós-modernismo por outro termo completamente diferente.

A seguir, o "fluxo total" das conclusões associativas aborda, de passagem, alguns dos mal-entendidos ou objeções mais arraigados, sérios, a minhas posições; também comento alguns tópicos como política, demografia, nominalismo, mídia e imagem, além de outros que são obrigatórios em qualquer livro que se preze sobre o assunto. Em especial tentei corrigir o que alguns leitores consideraram (corretamente) como a falha crucial de meu ensaio programático, a saber, a ausência de qualquer discussão sobre "agência" ou a falta do que prefiro chamar, na esteira do velho Plekhanov, de "equivalente social" dessa lógica cultural aparentemente descarnada.

A discussão da agência, no entanto, traz à tona a questão da segunda parte de meu título, "capitalismo tardio", sobre o qual é preciso dizer algo mais. Em especial, muitos perceberam que essa expressão funciona como uma espécie de signo, que traz uma carga de intenções e conseqüências que não fica clara para os não-iniciados[6]. Não é meu *slogan* favorito, e procuro variar usando os sinônimos adequados ("capitalismo multinacional", "sociedade do espetáculo ou da imagem", "capitalismo da mídia", "o sistema mundial", ou até o próprio "pós-modernismo"); mas como a direita já o marcou como um novo conceito e um modo de falar evidentemente perigoso (ainda

que alguns dos seus diagnósticos sócio-econômicos se sobreponham aos dela, e um termo como *sociedade pós-industrial* lhe seja familiar), esse terreno específico de luta ideológica — que, infelizmente, raras vezes é possível escolher livremente — parece ser sólido e digno de ser defendido.

Até onde sei, o uso generalizado da expressão *capitalismo tardio* vem da Escola de Frankfurt[7]; encontra-se em muitos textos de Adorno e de Horkheimer, algumas vezes em variação com sinônimos que eles cunharam (por exemplo, "sociedade administrada"), e isso torna claro que estava envolvida aí uma concepção bastante diferente, mais weberiana que, derivando essencialmente de Grossman e Pollock, acentuava duas características essenciais: 1) uma tendência para o aumento da rede de controle burocrático (em suas formas mais assustadoras, um *grid, avant la lettre*, semelhante ao de Foucault) e 2) a interpenetração do governo e do *big business* ("capitalismo estatal"), de tal forma que o nazismo e o New Deal se tornam sistemas correlatos (e algumas formas de socialismo, benigno ou stalinista, também parecem estar incluídas).

Como é amplamente empregada hoje, a expressão *capitalismo tardio* tem implicações bastante diferentes. Ninguém mais atenta para a expansão do setor estatal e para a burocratização: parecem um simples fato "natural" da vida. O que diferencia o desenvolvimento do novo conceito do anterior (que ainda era, *grosso modo*, consistente com a noção de Lênin do "estágio monopolista" do capitalismo) não é meramente uma ênfase na emergência de novas formas de organização das empresas (multinacionais, transnacionais) além do estágio monopolista, mas, acima de tudo, a visão de um sistema capitalista mundial fundamentalmente distinto do antigo imperialismo, que era pouco mais do que a rivalidade entre várias potências coloniais. Os debates escolásticos, sinto-me tentado a dizer teológicos, sobre se as várias noções de "capitalismo tardio" são realmente consistentes com o marxismo (a despeito das repetidas menções de Marx, nos *Grundrisse*, ao "mercado mundial" como o horizonte último do capitalismo[8]) desenvolvem-se em torno da questão da internacionalização e de como ela deve ser descrita (e em particular se o componente da "teoria da dependência" ou da teoria do "sistema mundial" de Wallerstein é um modelo de produção baseado em classes sociais). Apesar dessas incertezas, parece correto afirmar que hoje temos uma idéia aproximada desse novo sistema (chamado de "capitalismo tardio" para marcar sua continuidade em relação ao que o precedeu e não a quebra, ruptura ou mutação que conceitos como "sociedade pós-industrial" pretendiam ressaltar). Além das empresas transnacionais mencionadas acima, suas características incluem a nova divisão internacional do trabalho, a nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores (incluindo as imensas dívidas do Segundo e do Terceiro Mundo), novas formas de inter-relacionamento das mídias (incluídos os sistemas de transportes como a conteinerização), computadores e automação, a fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, ao lado das conse-

qüências sociais mais conhecidas, incluindo a crise do trabalho tradicional, a emergência dos *yuppies* e a aristocratização em escala agora global.

Ao periodizar um fenômeno desse tipo, temos de tornar o modelo mais complexo, utilizando vários tipos de epiciclos suplementares. É necessário distinguir entre o aparecimento gradual das várias (e, na maioria das vezes, não relacionadas) precondições para a nova estrutura e o "momento" (não exatamente cronológico) em que todas elas se consolidam e se combinam em um sistema funcional. Esse momento é menos uma questão de cronologia do que de algo bem próximo a uma *Nachträglichkeit* freudiana, ou retroatividade: começamos a ter consciência da dinâmica de um novo sistema que nos domina somente de forma gradual e retroativa. E essa consciência coletiva emergente de um novo sistema (que se forma, intermitente e fragmentariamente, a partir de muitos sintomas de crise desconectados, tais como o fechamento de fábricas ou taxas mais altas de juros) não é exatamente o mesmo que o aparecimento de novas formas de expressão cultural (as "estruturas de sentimento" de Raymond Willliams, no fim das contas, parecem mesmo ser um termo bastante estranho para se usar na caracterização do pós-modernismo do ponto de vista cultural). Todos concordam que as diferentes precondições para uma nova "estrutura de sentimento" já estavam dadas antes do momento em que se combinaram e se cristalizaram em um estilo relativamente homogêneo: porém essa pré-história não está sincronizada com a econômica. Assim, Mandel sugere que os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova "onda longa" do terceiro estágio do capitalismo (aqui denominado "capitalismo tardio") estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, que também teve o efeito de reorganizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial. Culturalmente, no entanto, as precondições se encontram (com exceção da grande variedade de "experimentos" modernistas aberrantes que são depois reestruturados como predecessores) nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*. Desse modo, a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos. Por outro lado, o *habitus* psíquico de uma nova era exige uma quebra radical, fortalecida por uma ruptura de gerações, que se dá mais propriamente nos anos 60 (lembrando que o desenvolvimento econômico não pára em função *disso* e continua em seu próprio nível, de acordo com sua própria lógica). Se preferirmos uma linguagem hoje um tanto fora de moda, a distinção é bem aquela que Althusser sempre repetia, de um "entrecruzamento essencial" hege-liano do presente (ou *coupe d'essence*), em que a crítica cultural espera encontrar um princípio único do "pós-moderno", inerente às mais variadas e ramificadas características da vida social, e a estrutura de dominância

althusseriana na qual os vários níveis têm uma semi-autonomia uns em relação aos outros, movem-se em diferentes velocidades, desenvolvem-se irregularmente e, apesar disso, concorrem para produzir uma totalidade. Adicione-se a isso um inevitável problema da representação: não existe nenhum "capitalismo tardio em geral", mas apenas esta ou aquela forma nacional específica, e, inevitavelmente, os leitores de fora dos Estados Unidos vão deplorar o "americanocentrismo" de minha exposição. Este é justificável apenas na medida em que o curto "século americano" (1945-1973) foi a estufa, ou campo de cultivo forçado, do novo sistema, e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de formas culturais do pós-modernismo pode ser considerado o primeiro estilo global especificamente norte-americano.

Ao mesmo tempo, penso que os dois níveis em questão, a infra-estrutura e as superestruturas — o sistema econômico e a "estrutura de sentimento" cultural —, de algum modo se cristalizaram com o grande choque da crise de 1973 (a crise do petróleo, o fim do padrão-ouro internacional, o fim, para todos os efeitos, das "guerras de libertação nacional" e o começo do fim do comunismo tradicional) e, agora que assentou a poeira, revela-se a existência de uma nova e estranha paisagem, a paisagem que os ensaios deste livro tentam descrever (ao lado de outras investigações e considerações hipotéticas[9]).

Mas a questão da periodização não é alheia aos sinais emitidos pela expressão "capitalismo tardio", nessa altura claramente identificada como uma espécie de logotipo de esquerda, um campo ideológica e politicamente minado, de tal forma que o simples ato de empregá-la já constitui um acordo tácito a respeito de um grande número de proposições sociais e econômicas essencialmente marxistas, que o outro lado está longe de querer endossar. *Capitalismo* também sempre foi uma palavra estranha nesse aspecto: o simples uso dessa palavra — que também poderia ser vista como uma designação bastante neutra de um sistema econômico e social cujas características são igualmente reconhecidas por todos os lados — já parecia nos colocar em uma posição suspeita, se não declaradamente socialista: apenas os ideólogos de direita praticantes, ou os apologistas radicais do mercado, a usavam com a mesma satisfação.

"Capitalismo tardio" faz o mesmo efeito, mas com uma diferença: o qualificativo "tardio" raramente significa algo tão tolo quanto o envelhecimento, colapso ou fim do sistema como tal (esta é uma visão temporal, que parece pertencer mais ao modernismo do que ao pós-modernismo). O que "tardio" geralmente transmite é mais um sentido de que as coisas são diferentes, que passamos por uma transformação de vida que é de algum modo decisiva, ainda que incomparável com as mudanças mais antigas da modernização e da industrialização, menos perceptíveis e menos dramáticas porém mais permanentes, precisamente por serem mais abrangentes e difusas.

Isso significa que a expressão *capitalismo tardio* traz embutida também a outra metade, a cultural, de meu título; essa expressão é não só uma tradução quase literal da outra expressão, *pós-modernismo*, mas também seu índice temporal parece já chamar a atenção para mudanças nas esferas do cotidiano e da cultura. Dizer que meus dois termos, o *cultural* e o *econômico*, se fundem desse modo um no outro e significam a mesma coisa, eclipsando a distinção entre base e superestrutura, o que em si mesmo sempre pareceu a muitos ser uma característica significativa do pós-moderno, é o mesmo que sugerir que a base, no terceiro estágio do capitalismo, gera sua superestrutura através de um novo tipo de dinâmica. E isso pode bem ser o que preocupa (e com razão) os que não aderiram ao termo; este parece nos obrigar, de antemão, a tratar os fenômenos culturais no mínimo em termos de *business*, se não nos termos da economia política.

Com relação a *pós-modernismo*, não procurei sistematizar um uso ou impor um significado convenientemente conciso e coerente, uma vez que esse conceito não só é contestado, mas é também intrinsecamente conflitante e contraditório. Vou argumentar que, por bem ou por mal, não podemos *não* usá-lo. Mas esse argumento implica, ainda, que toda vez que empregamos esse termo somos obrigados a recolocar essas contradições internas e a reapresentar esses dilemas e essas inconsistências de representação; temos que retrabalhar tudo isso, todas as vezes. *Pós-modernismo* não é algo que se possa estabelecer de uma vez por todas e, então, usá-lo com a consciência tranqüila. O conceito, se existe um, tem que surgir no fim, e não no começo de nossas discussões do tema. Essas são as condições — as *únicas*, penso, que evitam os danos de uma clarificação prematura — em que o termo pode continuar a ser usado de forma produtiva.

Os materiais coletados neste volume constituem a terceira e última parte da penúltima subdivisão de um projeto maior, intitulado *A poética das formas sociais*.

Durham, abril de 1990

1. A lógica cultural do capitalismo tardio

Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a "crise" do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais freqüentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apóia-se na hipótese de uma quebra radical, ou *coupure*, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60.

Como sugere a própria palavra, essa ruptura é muito freqüentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno. Por essa ótica, o expressionismo abstrato em pintura, o existencialismo em filosofia, as formas derradeiras da representação no romance, os filmes dos grandes *auteurs* ou a escola modernista na poesia (como institucionalizada e canonizada na obra de Wallace Stevens) são agora vistos como a extraordinária floração final do impulso do alto modernismo que se desgasta e se exaure com essas obras. Assim, a enumeração do que vem depois se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea: Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorrealismo e, para além deste, o "novo expressionismo"; o momento, na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e "popular" que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e, também, o *punk rock* e a *new wave* (os Beatles e os Stones funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida); no cinema, Godard, pós-Godard, o cinema experimental e o vídeo, mas também um novo tipo de cinema comercial (a que voltarei mais adiante); Burroughs, Pynchon ou Ishmael Reed, de um lado, e o *nouveau roman* francês e sua sucessão, do outro, ao lado de um novo, e alarmante, tipo de crítica literária baseada em

uma nova estética da textualidade ou da *écriture*... A lista poderia se estender ao infinito; mas será que isso implica uma mudança ou ruptura mais fundamental do que as mudanças periódicas de estilo, ou de moda, determinadas pelo velho imperativo de mudanças estilísticas do alto modernismo?

Mas é no âmbito da arquitetura que as modificações da produção estética são mais dramaticamente evidentes e seus problemas teóricos têm sido mais consistentemente abordados e articulados; de fato, foi dos debates sobre arquitetura que minha concepção do pós-modernismo — como esboçada nas páginas seguintes — começou a emergir. De modo mais decisivo do que nas outras artes ou na mídia, na arquitetura as posições pós-modernistas são inseparáveis de uma crítica implacável ao alto modernismo arquitetônico, a Frank Lloyd Wright e ao assim chamado estilo internacional (Le Corbusier, Mies etc.). Aí, a crítica e a análise formal (da transformação do edifício em escultura virtual, típica do alto modernismo, ou em um "pato" monumental, segundo Robert Venturi[1]) incluem uma reavaliação do urbanismo e da instituição estética. Nessa ótica, atribui-se ao alto modernismo a responsabilidade pela destruição da teia urbana da cidade tradicional e de sua antiga cultura da vizinhança (por meio da disjunção radical de seu contexto ambiental do novo edifício utópico do alto modernismo), ao mesmo tempo que o elitismo e o autoritarismo proféticos do movimento moderno são implacavelmente identificados no gesto imperioso do Mestre carismático.

É bastante lógico, então, que o pós-modernismo em arquitetura se apresente como uma espécie de populismo estético, como sugere o próprio título do influente manifesto de Venturi, *Aprendendo com Las Vegas*. Por mais que se queira reavaliar essa retórica populista[2], ela teve, pelo menos, o mérito de dirigir nossa atenção para uma característica fundamental de todos os pós-modernismos enumerados acima, a saber, o apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno, de Leavis ao *New Criticism* americano até Adorno e a Escola de Frankfurt. De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem "degradada" do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura — com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas "citados", como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância.

Essa ruptura não deve ser tomada como uma questão puramente cultural: de fato, as teorias do pós-moderno — quer sejam celebratórias, quer se apresentem na linguagem da repulsa moral ou da denúncia — têm uma

grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, nos trazem as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é "sociedade pós-industrial" (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares. Tais teorias têm a óbvia missão ideológica de demonstrar, para seu próprio alívio, que a nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes. A tradição marxista tem, por isso, resistido com veemência a essas formulações, com a exceção significativa do economista Ernest Mandel, cujo livro *O capitalismo tardio* propõe-se não apenas a fazer a anatomia da originalidade histórica dessa nova sociedade (que ele considera como um terceiro estágio ou momento na evolução do capital), mas também a demonstrar que se trata aí de nada mais nada menos do que um estágio do capitalismo mais *puro* do que qualquer dos momentos que o precederam. Voltarei a esse ponto mais adiante; por ora basta antecipar um argumento que será discutido no capítulo 2, a saber, que qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias.

Uma última palavra preliminar a respeito do método: o que segue não deve ser lido como uma descrição estilística, como a exposição de um estilo cultural entre outros. Em vez disso, vou apresentar uma hipótese de periodização, e isso no exato momento em que a própria concepção de periodização histórica parece ser bastante problemática. Já argumentei, em outro trabalho, que toda análise cultural isolada e disjuntiva sempre envolve uma teoria subjacente, ou reprimida, de periodização histórica; além disso, a concepção de "genealogia" acaba por liquidar as preocupações teóricas mais tradicionais a respeito da assim chamada história linear, das teorias dos "estágios" e da historiografia teleológica. No presente contexto, no entanto, longas discussões teóricas a respeito desses problemas (que são bem reais) podem ser substituídas por algumas observações essenciais.

Um dos problemas freqüentemente associados a hipóteses de periodização é que estas tendem a obliterar a diferença e a projetar a idéia de um período histórico como uma massa homogênea (demarcada em cada lado por uma inexplicável metamorfose cronológica e por sinais de pontuação). No entanto, essa é precisamente a razão pela qual me parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes.

Considere-se, por exemplo, um ponto de vista diferente, e bastante prestigiado, segundo o qual, em si mesmo, o pós-modernismo é pouco mais do que mais um estágio do próprio modernismo (se não for até mesmo do romantismo mais antigo); de fato, é possível admitir que todas as características do pós-modernismo que vou enumerar podem ser detectadas, já plenamente desenvolvidas, neste ou naquele modernismo que o precedeu (incluindo aí precursores genealógicos surpreendentes, como Gertrude Stein, Raymond Roussel ou Marcel Duchamp, que seriam considerados verdadeiros pós-modernistas *avant la lettre*). Essa concepção, entretanto, não leva em conta a posição social do primeiro modernismo, ou melhor, não leva em conta o seu repúdio contundente pela burguesia vitoriana e pós-vitoriana, que consideravam suas formas e *ethos* feios, dissonantes, obscuros, escandalosos, imorais, subversivos e, de modo geral, anti-sociais. Meu argumento aqui, porém, é que uma mutação na esfera da cultura tornou tais atitudes arcaicas. Não é somente o fato de que Picasso e Joyce não são mais considerados feios; agora eles nos parecem bastante realistas e isso é resultado da canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno, processo que remonta aos fins dos anos 50. Essa é, certamente, uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a nova geração dos anos 60 vai se confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento oposicionista, como um conjunto de velhos clássicos, que "pesam na cabeça dos vivos como um pesadelo", como disse Marx, em um contexto diferente.

No que diz respeito à revolta pós-moderna contra essa situação, é preciso, no entanto, enfatizar que suas próprias características ofensivas — da obscuridade e do material sexual explícito à esqualidez psicológica e claras expressões de desafio social e político, que transcendem qualquer coisa que pudesse ser imaginada nos momentos mais extremados do alto modernismo — não mais escandalizam ninguém e não só são recebidas com a maior complacência como são consoantes com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio. De todas as artes, a arquitetura é a que está constitutivamente mais próxima do econômico, com que tem, na forma de encomendas e no valor de terrenos, uma relação virtualmente imediata. Não é de surpreender, então, que tenha havido um extraordinário florescimento da nova arquitetura pós-moderna apoiado no patrocínio de empresas multinacionais, cuja expansão e desenvolvimen-

to são estritamente contemporâneos aos da arquitetura. Mais adiante vou argumentar que esses dois novos fenômenos têm uma inter-relação dialética mais profunda do que o mero financiamento deste ou daquele projeto. Porém é neste ponto que devo lembrar ao leitor o óbvio, a saber, que a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.

O primeiro argumento em favor de uma concepção da periodização segundo a dominância é, então, que mesmo se todos os elementos constitutivos do pós-modernismo fossem idênticos e contínuos aos do modernismo — e a meu ver é possível demonstrar que esse ponto de vista é errôneo, mas somente uma análise ainda mais ampla do próprio modernismo poderia refutá-lo — os dois fenômenos ainda continuariam radicalmente distintos em seu significado e função social, devido ao posicionamento muito diferente do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea.

Esse aspecto será mais bem discutido na conclusão deste livro. Tenho agora que enfrentar um tipo diferente de objeção à periodização, a de que esta possa obliterar a heterogeneidade, algo que é, no mais das vezes, uma preocupação da esquerda. É certo que há uma estranha ironia quase sartriana — uma lógica do tipo "o vencedor perde" — a rondar qualquer esforço de descrever um "sistema", uma dinâmica totalizadora detectável no movimento da sociedade contemporânea. Ocorre que quanto mais convincente for a visão de um sistema ou a lógica cada vez mais abrangente — e o Foucault do livro sobre as prisões é o exemplo mais óbvio — tanto mais desamparado se sente o leitor. Na medida, então, em que o teórico ganha ao construir uma máquina cada vez mais fechada e aterradora, na mesma medida perde, uma vez que a capacidade crítica de seu trabalho fica assim neutralizada, e os impulsos de revolta e de negação, para não falar dos de transformação social, são percebidos, cada vez mais, como gestos inúteis e triviais no enfrentamento do modelo proposto.

Pareceu-me, entretanto, que apenas à luz de algum tipo de concepção de uma lógica cultural dominante, ou de uma norma hegemônica, seria possível medir e avaliar a real diferença. Não me parece, de modo algum, que toda produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou usar esse termo. O pós-moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural — o que Raymond Williams chamou, certeiramente, de formas "residuais" e "emergentes" de produção cultural — têm que encontrar seu caminho. Se não chegarmos a uma idéia geral de uma dominante cultural, teremos que voltar à visão da história do presente como pura heterogeneidade, como diferença aleatória, como a coexis-

tência de inúmeras forças distintas cuja efetividade é impossível aferir. De qualquer modo, foi esse o espírito político em que se planejou a análise que segue: projetar uma certa concepção de uma nova norma cultural sistemática e de sua reprodução, a fim de poder fazer uma reflexão mais adequada a respeito das formas mais efetivas de política cultural radical em nossos dias.

Minha exposição vai enfocar cada um dos seguintes elementos constitutivos do pós-moderno: uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na "teoria" contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura "esquizofrênica" (seguindo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte; um novo tipo de matiz emocional básico — a que denominarei de "intensidades" —, que pode ser mais bem entendido se nos voltarmos para as teorias mais antigas do sublime; a profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial; e, após um breve relato das mutações pós-modernas na experiência vivenciada no espaço das construções, algumas reflexões sobre a missão da arte política no novo e desconcertante espaço mundial do capitalismo tardio ou multinacional.

I

Vamos começar com um dos trabalhos canônicos das artes visuais do alto modernismo, o famoso quadro de Van Gogh dos sapatos de camponês, um exemplo que, como se pode imaginar, não foi escolhido nem ao acaso nem inocentemente. Vou propor duas maneiras de ler esse quadro que, em certa medida, acabam por reconstruir a recepção dessa obra em um processo de dois níveis ou estágios.

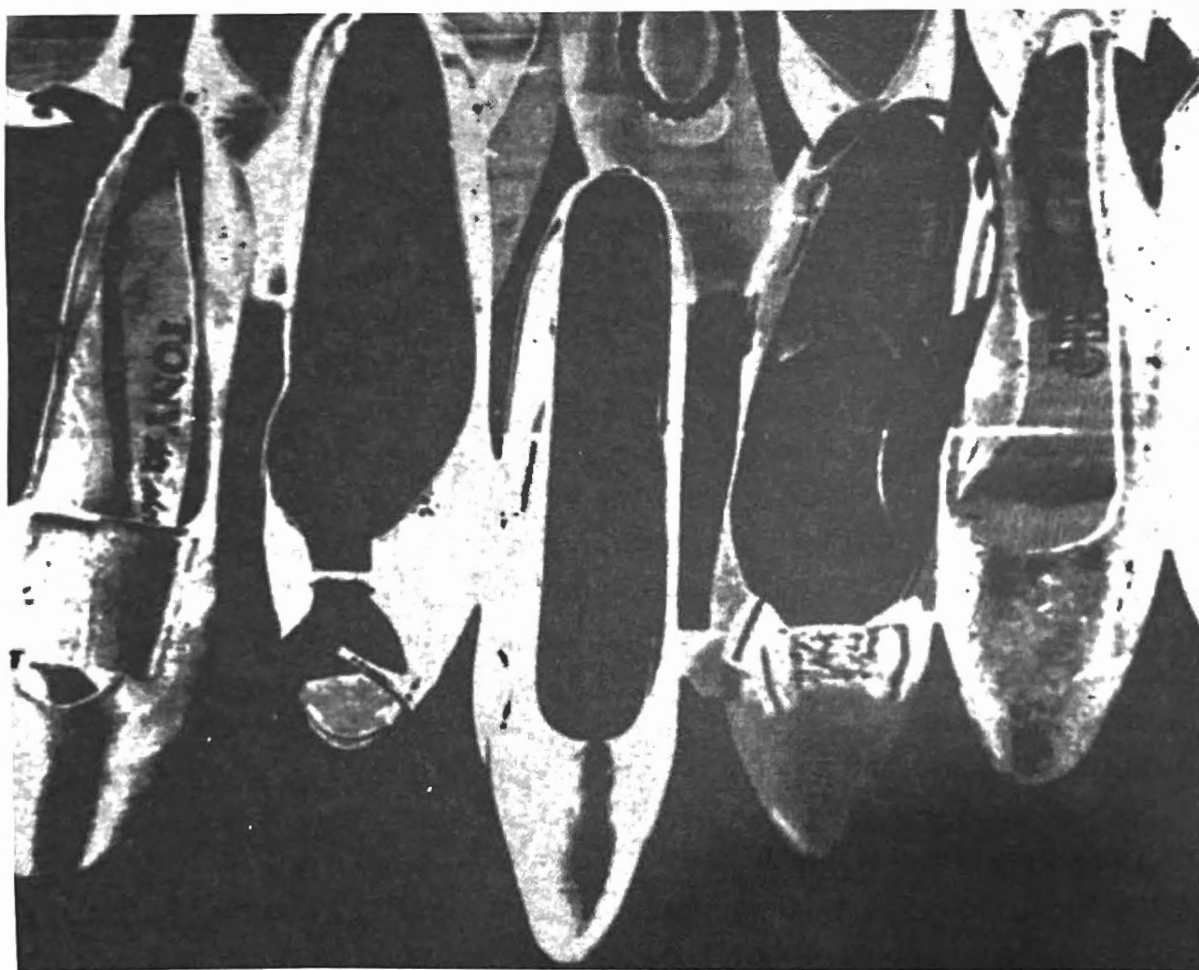
Primeiro, quero ressaltar que, para evitar que essa imagem extensamente reproduzida caia ao nível do meramente decorativo, é preciso reconstruir a situação inicial de onde surge a obra acabada. A menos que essa situação — que desapareceu no passado — seja de algum modo restaurada mentalmente, o quadro vai continuar a ser um objeto inerte, um produto final reificado, impossível de entender como um ato simbólico propriamente dito, como práxis e produção.

Este último termo sugere que uma maneira de se reconstruir a situação inicial para a qual a obra é, de algum modo, uma resposta é enfocando as matérias-primas, o conteúdo inicial que ela confronta e retrabalha, transforma e reapropria. Penso que, em Van Gogh, deve-se apreender esse conteúdo, essa matéria-prima inicial, como sendo o mundo objeto da miséria agrícola, da desolada pobreza rural, o mundo humano de labuta rudimentar e opressiva, um mundo reduzido a seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado.

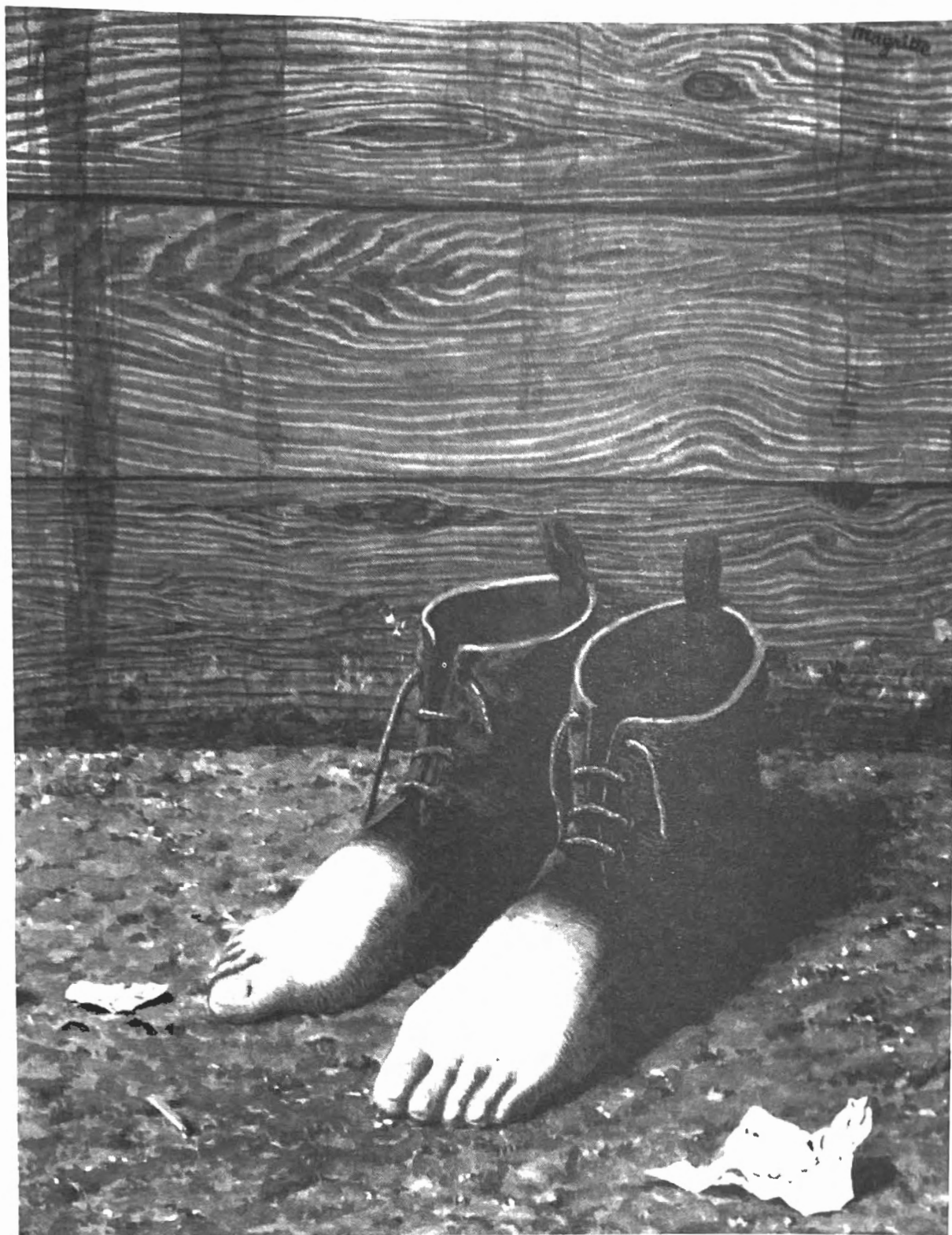
Um par de botas, de Vincent Van Gogh

Nesse mundo, as árvores frutíferas são apenas velhos galhos exauridos brotando de um solo pobre; os habitantes dos vilarejos são reduzidos a esqueletos, caricaturas de uma grotesca tipologia das feições humanas básicas. Por que, então, em Van Gogh, as macieiras podem explodir em uma superfície alucinatória de cores, enquanto seus estereótipos dos habitantes dos vilarejos são surpreendente e vistosamente recobertos com tonalidades de verde e de vermelho? Nesta primeira alternativa de interpretação, vou apenas sugerir que a transformação violenta e proposital do mundo objeto opaco do camponês na mais gloriosa materialização de pura cor em pintura a óleo deve ser interpretada como um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo, ou, pelo menos, um domínio daquele sentido supremo — a visão, o visual, o olho — que agora se reconstitui para nós como um espaço semi-autônomo, parte de uma nova divisão do trabalho no interior do capital, uma nova fragmentação de um sensorial emergente que replica as especializações e divisões da vida capitalista, ao mesmo tempo que busca, precisamente em tal fragmentação, uma desesperada compensação utópica.

Existe, é certo, uma segunda leitura de Van Gogh que não pode ser ignorada quando contemplamos essa mesma pintura, a análise central de Heidegger em *Der Ursprung des Kunstwerkes*, que se organiza em torno da idéia

de que a obra de arte emerge na fratura entre a Terra e o Mundo, ou entre o que prefiro traduzir como a ausência de sentido na materialidade do corpo e da natureza e a doação de sentido na história e no social. Voltaremos a essa fenda ou fratura mais tarde; é suficiente, aqui, recordar algumas das frases famosas que dão forma ao processo através do qual esses agora ilustres sapatos de camponês gradualmente recriam, a seu redor, o mundo objeto ausente que era antes seu contexto original. "Neles", diz Heidegger, "vibra o chamado silencioso da terra, o dom mudo do milho maduro e a enigmática renúncia da desolação do campo incultivado de inverno." "Esse instrumento", continua ele, "pertence à *terra*, e está protegido no mundo da mulher camponesa [...] a pintura de Van Gogh é o desvelamento do que o instrumento, o par de sapatos, em verdade, *é*. [...] Essa entidade emerge no descobrimento de seu ser"[3], por meio da mediação da obra de arte, que faz com que todo o mundo ausente e a terra se revelem em torno dela, ao lado do pisar forte da mulher camponesa, da solidão do atalho do campo, do casebre na clareira, dos instrumentos de trabalho gastos e quebrados na aradura e na fornalha. A exposição de Heidegger tem que ser complementada pela insistência na materialidade renovada da obra, na transformação de um tipo de materialidade — a própria terra, seus caminhos e objetos físicos — em uma outra materialidade, a de uma pintura a óleo, consolidada e realçada em si mesma e por seus próprios prazeres visuais, mas, mesmo assim, ela é bastante plausível.

Diamond dust shoes, de Andy Warhol

De qualquer forma, as duas leituras podem ser consideradas *hermenêuticas*, no sentido em que a obra, em sua forma objetal inerte, é tomada como uma indicação ou sintoma de uma realidade mais vasta que se coloca como sua verdade última. É preciso agora que olhemos para um par de sapatos de outro tipo, e é muito bom que seja possível utilizar uma imagem de uma obra recente de uma das figuras centrais das artes visuais contemporâneas. Os *Diamond dust shoes*, de Andy Warhol, evidentemente, não nos falam com a mesma imediatidade dos sapatos de Van Gogh; de fato, sinto-me tentado a afirmar que não nos dizem absolutamente nada. Nada nesse quadro prevê um espaço, ainda que mínimo, para o espectador, que se confronta com ele no fim do corredor de um museu ou de uma galeria, em toda a contingência de um objeto natural inexplicável. No plano do conteúdo, temos que nos contentar com o que é agora muito mais claramente um fetiche, tanto no sentido freudiano quanto no marxista (Derrida ressalta, em algum lugar, a respeito do *Paar Bauernschuhe*, que os sapatos de Van Gogh são um par heterossexual, o que não permite nem perversão nem fetichização). Aqui, no entanto, temos uma coleção aleatória de objetos sem vida, pendurados na tela como se fossem nabos, tão desprovidos de sinais de sua vida anterior como uma pilha de sapatos que ficaram em Auschwitz, ou restos de um incêndio inexplicável e trágico em um salão de baile lotado. Não há, então, em Warhol, nenhum modo de completar o gesto hermenêutico e reintegrar essa miscelânea ao contexto vivido mais amplo do salão, ou do baile, do mundo de alta moda ou das revistas glamourosas. Entretanto isso se torna ainda mais paradoxal à luz da informação biográfica: Warhol começou sua carreira artística como ilustrador de moda de calçados e como *designer* de vitrines onde escarpins e sandálias figuravam de forma proeminente. Somos mesmo tentados a levantar aqui, mas muito prematuramente, uma das questões centrais do próprio pós-modernismo e de suas possíveis dimensões políticas: a obra de Andy Warhol é realmente centrada em torno da mercantilização, e as grandes imagens de *outdoors* da garrafa de Coca-Cola ou da lata de sopa Campbell, que explicitamente enfatizam o fetichismo das mercadorias na transição para o capitalismo tardio, deveriam constituir forte crítica política. Se não o são, então é claro que queremos saber por que e podemos começar a nos interrogar sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio.

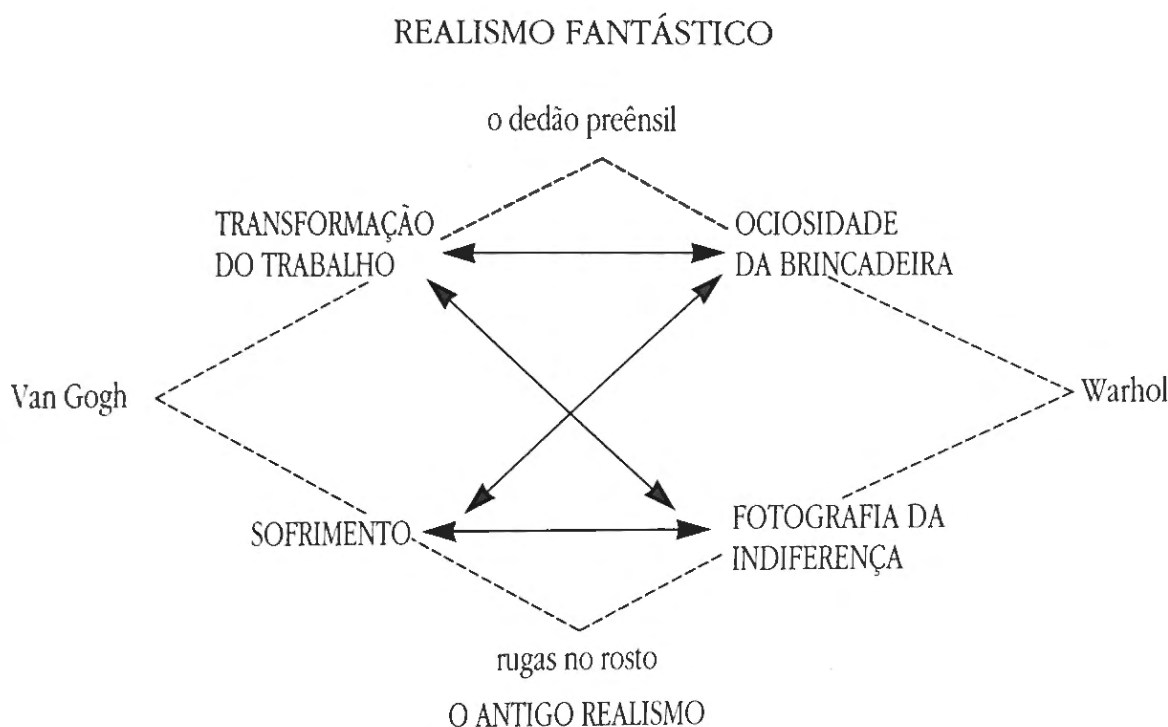
Mas há outras diferenças significativas entre o momento do alto modernismo e o do pós-modernismo, entre os sapatos de Van Gogh e os de Andy Warhol, sobre as quais devemos nos deter um pouco mais. A primeira, e mais evidente, é o aparecimento de um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos, à qual teremos ocasião de voltar em vários outros contextos.

La modèle rouge, de René Magritte

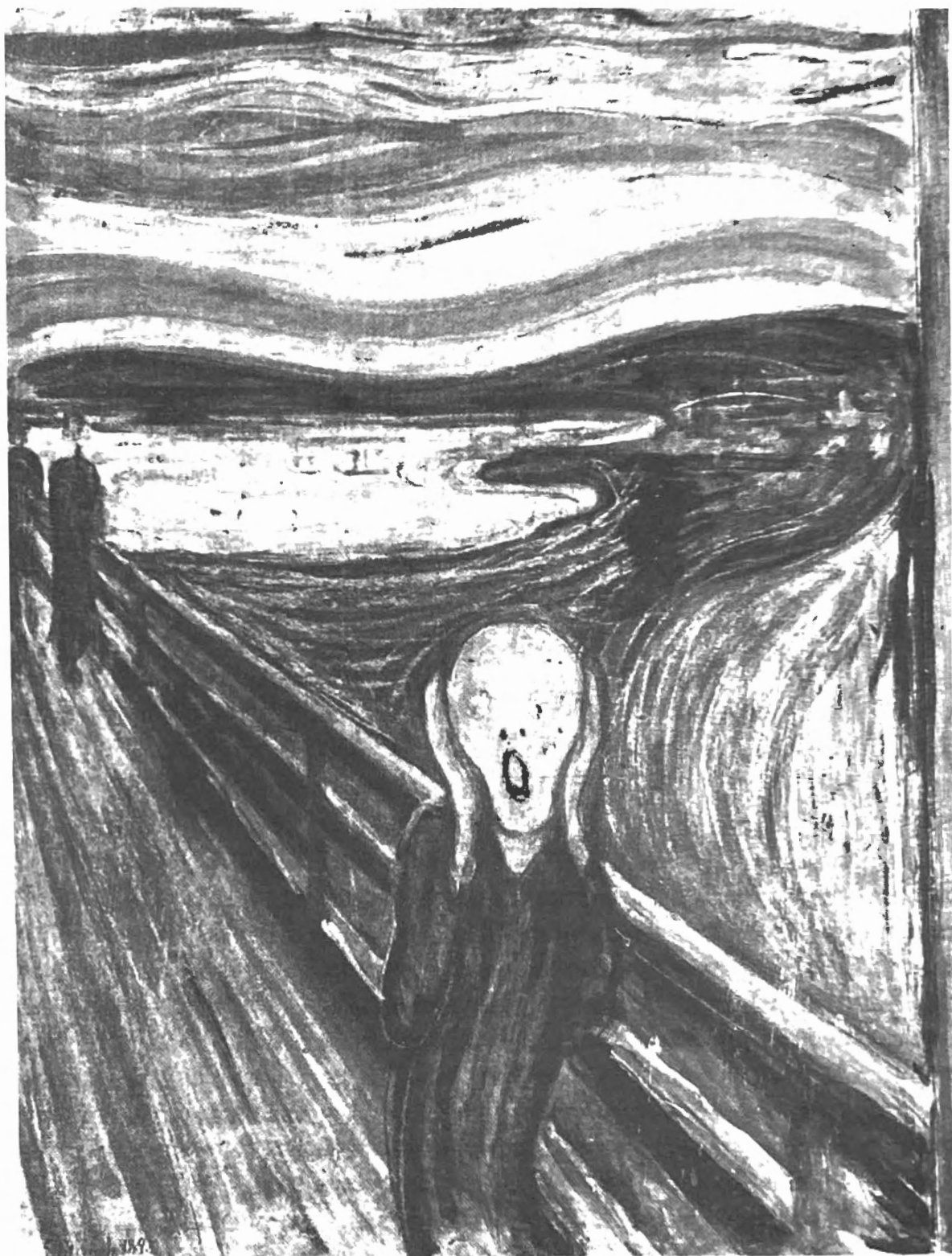
Depois, temos que acertar contas com o papel da fotografia e do negativo fotográfico nesse tipo de arte contemporânea; e é exatamente isso que responde pelo aspecto da morte na imagem de Warhol, cuja elegância de um raio X decorativo mortifica o olhar reificado do espectador de um modo tal que parece não ter nada a ver com a morte, ou com a obsessão ou ansiedade da morte no plano do conteúdo; de fato é como se aqui tivéssemos que lidar com o inverso do gesto utópico de Van Gogh: na primeira obra, um

mundo ferido é transformado, por um *fiat* nietzschiano, ou por um ato de vontade, na estridência de um colorido utópico. Aqui, ao contrário, é como se a superfície externa colorida das coisas — aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens da propaganda — fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico, que as subtende. Ainda que essa espécie de morte do mundo da aparência seja tematizada em alguns trabalhos de Warhol, mais notadamente nas séries de acidentes de trânsito ou de cadeiras elétricas, penso que não se trata mais de uma questão de conteúdo, mas de uma mutação mais fundamental, tanto no próprio mundo dos objetos — agora transformados em um conjunto de textos ou de simulacros — quanto na disposição do sujeito.

Tudo isso me leva à terceira característica a ser desenvolvida aqui, que vou chamar de esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna. É claro que seria incorreto sugerir que todos os afetos, todo sentimento ou emoção, toda subjetividade, tenham desaparecido na imagem mais recente. Na verdade, há uma espécie de retorno do reprimido em *Diamond dust shoes*, uma estranha animação decorativa compensatória, explicitamente designada no próprio título, que evidentemente se refere ao brilho de poeira dourada, ao cintilar da veladura a ouro que sela a superfície da pintura e, no entanto, continua a reluzir para nós. Que se pense, no entanto, nas flores mágicas de Rimbaud que "devolvem nosso olhar", ou no augusto brilho premonitório dos olhos do torso grego arcaico de Rilke, que adverte o sujeito burguês para que mude de vida; não há nada do gênero na frivolidade gratuita desse revestimento decorativo. Em uma interessante resenha da versão italiana desse artigo[4], Remo Ceserani expande esse fetichismo dos sapatos em uma imagem quaternária que adiciona à expressividade aberta dos sapatos de Van Gogh-Heidegger o *páthos* realista de Walker Evans e de James Agee (estra-

Floyd Burroughs' work shoes, de Walkers Evans

nho que o *páthos* pareça demandar um time!); enquanto o que parecia ser um conjunto aleatório da moda de ontem em Warhol adquire, em Magritte, a realidade carnal de um membro humano, agora mais fantasmático que o couro em que está impresso. Magritte, único entre os surrealistas, sobreviveu a essa enorme mudança do moderno para seu sucessor, tornando-se, nesse processo, algo como um emblema pós-moderno: a estranheza, a forclusão lacaniana, a falta de expressão. É fácil agradar ao ideal esquizofrênico, desde que se ofereça apenas um eterno presente aos olhos, que se fixam com igual fascinação em um sapato velho, ou no mistério orgânico de uma unha que teima em crescer. Por isso, Ceserani merece um cubo semiótico próprio:

No entanto, é possível que seja mais fácil abordar o esmaecimento do afeto através da figura humana, e é óbvio que o que foi dito a respeito da transformação dos objetos em mercadoria aplica-se com a mesma força às figuras humanas de Warhol: estrelas — como Marilyn Monroe — que se tornam mercadorias e se transformam em sua própria imagem. E também aqui um retorno abrupto ao período mais antigo do alto modernismo nos oferece uma parábola emblemática da transformação em questão. O quadro de Edvard Munch, *O grito*, certamente é uma expressão canônica dos grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento — um emblema programático virtual do que se costuma chamar a era da ansiedade. Ele será lido aqui como uma materialização não apenas da expressão desse tipo de afeto, mas, principalmente, como uma desconstrução virtual da própria estética da expressão, a qual parece ter dominado muito do que chamamos de alto modernismo, mas que

parece ter desaparecido — por razões teóricas e práticas — do mundo do pós-moderno. De fato, o próprio conceito de expressão pressupõe uma separação no interior do sujeito e, também, toda uma metafísica do dentro e do fora, da dor sem palavras no interior da mônada, e o momento em que, no mais das vezes de forma catártica, aquela "emoção" é então projetada e externalizada, como um gesto ou grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior.

O grito, de Edvard Munch

Este talvez seja o momento de dizer algo a respeito da teoria contemporânea que tem, entre outras coisas, se dedicado à missão de criticar e desacreditar esse modelo hermenêutico do fora e do dentro, e de estigmatizá-lo como sendo ideológico e metafísico. Mas meu argumento é que o que se chama hoje de teoria contemporânea — ou melhor, de discurso teórico — é também um fenômeno estritamente pós-moderno. Seria então inconsistente defender a verdade de seus achados teóricos em uma situação em que o próprio conceito de "verdade" é parte de uma bagagem metafísica que o pós-estruturalismo procura abandonar. O que gostaríamos de, ao menos, sugerir é que a crítica pós-estruturalista da hermenêutica, daquilo a que vou chamar mais adiante de modelo da profundidade, nos é útil como um sintoma bastante significativo da cultura pós-moderna, que é nosso assunto aqui.

Podemos mencionar muito rapidamente que, além do modelo hermenêutico do fora e do dentro que o quadro de Munch implementa, pelo menos outros quatro modelos fundamentais da profundidade têm sido, de modo geral, repudiados pela teoria contemporânea: 1) o dialético, da essência e da aparência, bem como toda a gama de conceitos correlatos de ideologia ou de falsa consciência; 2) o modelo freudiano do latente e do manifesto, ou da repressão (que, por certo, é o alvo do panfleto programático, e sintomático, de Michel Foucault, *La volanté de Savoir* [*História da sexualidade*]; 3) o modelo existencialista da autenticidade e da inautenticidade, cuja temática heróica ou trágica está intimamente ligada àquela outra grande oposição entre alienação e desalienação, outra das vítimas do período pós-estruturalista ou pós-moderno; e 4) mais recentemente, a grande oposição semiótica entre significante e significado, que foi rapidamente deslindada e desconstruída durante seus dias de glória nos anos 60 e 70. O que substitui esses diversos modelos da profundidade é, de modo geral, uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais, cujas estruturas sintagmáticas vamos examinar adiante; basta, por agora, ressaltar que também aqui a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina freqüentemente de intertextualidade não é mais, nesse sentido, uma questão de profundidade).

Essa falta de profundidade não é meramente metafórica: ela pode ser experimentada física e "literalmente" por qualquer um que, subindo o que era antes a Bunker Hill de Raymond Chandler, vindo dos mercados de chicanos na Broadway com Fourth Street, no centro de Los Angeles, de repente defronta com a grande estrutura auto-sustentada de Wells Fargo Court (Skidmore, Owings e Merrill) — uma superfície que parece não estar apoiada em nenhum tipo de volume, ou que parece tornar impossível decidir, apenas olhando, a forma de seu volume putativo (retangular? trapezoidal?). Essa enorme fachada de janelas, cuja bidimensionalidade desafia a gravidade, momentaneamente transforma o chão firme em que estamos em imagens de um estereóptico, formas diáfanas aparecendo aqui e acolá em volta de nós. O efeito visual é o mesmo de todos os lados, tão inescapável quanto o enorme monolito no *2001*, de Stanley Kubrick, que confronta os espectadores

Wells Fargo Court (Skidmore, Owings e Merrill)

como um destino enigmático, um chamado à mutação evolucionária. Se esse novo centro multinacional efetivamente aboliu o decadente tecido urbano mais antigo, que foi violentamente substituído, não será possível afirmar algo semelhante a respeito do modo pelo qual essa estranha superfície nova torna nossos antigos sistemas de percepção da cidade um tanto arcaicos e sem objetivos, sem colocar outro sistema em seu lugar?

Voltando, agora pela última vez, ao quadro de Munch, parece evidente que *O grito*, de forma sutil mas elaborada, rompe sua própria estética da expressão, ao mesmo tempo mantendo-se sempre preso a ela. Seu conteúdo gestual já assinala seu fracasso, uma vez que o domínio do sonoro, o grito, a

pura vibração da garganta humana, é incompatível com seu meio (algo assinalado no interior da obra pelo fato de o homúnculo não ter orelhas). Entretanto o grito ausente como que retorna em uma dialética de curvas e espirais, aproximando-se gradualmente da experiência ainda mais ausente da solidão atroz e da ansiedade que o próprio grito deveria "expressar". Tais curvas se inscrevem na superfície do quadro, na forma dos grandes círculos concêntricos nos quais a vibração sonora torna-se, em última análise, visível, como na superfície de um lençol de água, em retrocesso infinito, que se abre a partir do sofredor para se tornar a própria geografia de um universo no qual a dor agora fala e vibra, no pôr-do-sol e na paisagem. O mundo visível transforma-se, então, no muro que cerca a mônada, no qual esse "grito que ecoa na natureza", nas palavras de Munch[5], é registrado e transcrito: pensamos aqui naquela personagem de Lautréamont que, tendo sido criada dentro de uma membrana selada e silenciosa, rompe-a com seu próprio grito ao vislumbrar a monstruosidade da divindade e, desse modo, junta-se de novo ao mundo do som e do sofrimento.

Tudo isso sugere uma hipótese histórica mais geral: que conceitos como ansiedade e alienação (e as experiências a que correspondem, como em *O grito*) não são mais possíveis no mundo do pós-moderno. As grandes figuras de Warhol — a própria Marilyn ou Edie Sedgewick —, os casos notórios de autodestruição e *burnouts* do final dos anos 60 e a proliferação das experiências com drogas e a esquizofrenia pareceriam não ter mais quase nada em comum com as histéricas e neuróticas do tempo de Freud, ou com aquelas experiências canônicas de isolamento radical e solidão, de revolta individual, de loucura como a de Van Gogh, que dominaram o período do alto modernismo. Essa mudança na dinâmica da patologia cultural pode ser caracterizada como aquela em que a alienação do sujeito é deslocada pela sua fragmentação.

Esses termos nos levam inevitavelmente a um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da "morte" do próprio sujeito — o fim da mônada, do ego ou do indivíduo autônomo burguês — e a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no *descentramento* do sujeito, ou psique, antes centrado. (Das duas formulações possíveis dessa noção — a historicista, segundo a qual o sujeito centrado que existia na época do capitalismo clássico e da família nuclear foi dissolvido no mundo da burocracia organizacional; e a posição mais radical do pós-estruturalismo, para a qual tal sujeito jamais existiu, mas constituía uma espécie de miragem ideológica —, eu, obviamente, me inclino pela primeira; e, em todo caso, a última tem que levar em conta algo como uma "realidade da aparência".)

Porém é preciso acrescentar que o próprio problema da expressão está intimamente ligado a uma concepção do sujeito como receptor monádico, cujos sentimentos são expressos através de uma projeção no exterior. O que temos de enfocar agora é em que medida a concepção do alto modernismo de um estilo único assim como os ideais coletivos de uma vanguarda, ou

avant-garde artística ou política, desaparecem com a noção (ou experiência) mais antiga do assim chamado sujeito centrado.

Também aqui o quadro de Munch se apresenta como uma reflexão complexa sobre essa situação complicada: ele nos mostra que a expressão requer a categoria da mônada individual, mas também nos mostra o alto preço que tem que ser pago por essa precondição, ao dramatizar o infeliz paradoxo de que quando nos constituímos como uma subjetividade individual, como um campo auto-suficiente e um domínio fechado, também nos isolamos de todo o resto e nos condenamos à solidão vazia da mônada, enterrada viva e condenada a uma cela de prisão sem saída.

Presume-se que o pós-modernismo assinala o fim desse dilema, que é substituído por um novo. O fim do ego burguês, ou da mônada, sem dúvida traz consigo o fim das psicopatologias desse ego — o que tenho chamado de esmaecimento dos afetos. Mas isso também implica o fim de muitas outras coisas — o fim, por exemplo, do estilo, no sentido do único e do pessoal, o fim da pincelada individual distinta (como simbolizado pela primazia emergente da reprodução mecânica). No que diz respeito a expressão e sentimentos ou emoções, a liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie* do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir. Isso não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos — a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard, de "intensidades" — são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia, uma questão a que voltarei mais adiante.

O esmaecimento dos afetos, no entanto, pode também ser caracterizado, no contexto mais estreito da crítica literária, como o esmaecimento da grande temática do alto modernismo do tempo e da temporalidade, os mistérios elegíacos da *durée* e da memória (que podem ser compreendidos como categorias da crítica literária tanto associadas ao alto modernismo quanto às próprias obras). Entretanto, foi-nos dito com freqüência que agora habitamos a sincronia e não a diacronia, e penso que é possível argumentar, ao menos empiricamente, que nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo[6].

II

O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua conseqüência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche. Esse

conceito, que devemos a Thomas Mann (em *Doutor Fausto*), que, por sua vez, o devia ao trabalho fundamental de Adorno sobre os dois grandes caminhos do experimentalismo musical (a planificação inovadora de Schoenberg e o ecletismo irracional de Stravinsky), deve ser claramente distinguido da idéia mais facilmente assimilada de paródia.

Claro que a paródia encontrou um terreno fértil nas idiossincrasias dos modernos e seus estilos "inimitáveis": as longas sentenças de Faulkner, por exemplo, com seus gerúndios de tirar o fôlego; as imagens da natureza de Lawrence, pontilhadas por seus coloquialismos impertinentes; as inveteradas hipóstases dos aspectos não-substantivos da linguagem de Wallace Stevens ("as intricadas evasões dos como"); as quedas fatídicas (mas afinal previsíveis) de Mahler do alto *páthos* orquestral ao sentimentalismo do acordeão de vilarejo; a prática solene e meditativa de Heidegger da falsa etimologia como uma forma de "prova"... Tudo isso nos parece de algum modo característico, na medida em que todos se desviam da norma que depois é reafirmada, não necessariamente de forma agressiva, pela imitação sistemática de suas excentricidades intencionais.

Entretanto, no salto dialético da quantidade para a qualidade, a explosão da literatura moderna em um sem-número de maneirismos e estilos individuais distintos foi acompanhada pela fragmentação da própria vida social a um ponto em que a própria norma foi eclipsada: reduzida ao discurso neutro e reificado das mídias (bem distante das aspirações utópicas dos inventores do esperanto ou do inglês básico), que, por sua vez, acabou se tornando apenas mais um idioleto entre muitos outros. Os estilos modernistas se transformaram assim nos códigos pós-modernistas. A questão da micropolítica demonstra claramente que também é um fenômeno político a hoje extraordinária multiplicação dos códigos sociais em jargões de disciplinas e de profissões (mas também em índices de adesão à afirmação étnica, sexual, racial, religiosa ou à facção de classe). Se, antes, as idéias de uma classe dominante (ou hegemônica) formavam a ideologia da sociedade burguesa, os países capitalistas avançados são, em nossos dias, o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma. Senhores incógnitos continuam a reajustar as estratégias econômicas que limitam nossas vidas, mas não precisam (ou não conseguem) mais impor sua fala; e a pós-alfabetização, característica do mundo do capitalismo tardio, reflete não só a ausência de qualquer grande projeto coletivo, mas também a inviabilidade das antigas línguas nacionais.

Nessa situação, não há mais escopo para a paródia, ela teve seu momento, e agora essa estranha novidade, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar. O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento,

ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca — outro fenômeno moderno interessante e historicamente original — está para o que Wayne Booth chama as "ironias estáveis" do século XVIII.

Parecer-nos-ia, então, que o diagnóstico profético de Adorno se tornou realidade, ainda que de um modo negativo: o verdadeiro precursor da produção cultural pós-moderna é Stravinsky e não Schoenberg (Adorno já percebera a esterilidade de seu sistema acabado). Com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo — como alguma coisa tão específica e inconfundível quanto impressões digitais, tão incomparável quanto cada corpo (que era, para o jovem Roland Barthes, a própria fonte da invenção e da inovação estilísticas) —, os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.

Evidentemente, essa situação determina o que os historiadores da arquitetura chamaram de "historicismo", a saber, a canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas, e, de modo geral, aquilo a que Henri Lefebvre chamou de primazia crescente do "neo". Entretanto, essa onipresença do pastiche não é incompatível com um certo humor nem é totalmente desprovida de paixão: ela é, ao menos, compatível com a dependência e com o vício — com esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por "espetáculos" (o termo utilizado pelos situacionistas). É para esses objetos que devemos reservar a concepção de Platão do "simulacro", a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu. De forma bastante apropriada, a cultura do simulacro entrou em circulação em uma sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, uma sociedade em que, segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, "a imagem se tornou a forma final da reificação" (*A sociedade do espetáculo*).

É de esperar que a nova lógica espacial do simulacro tenha um efeito significativo sobre o que se costumava chamar de tempo histórico. O próprio passado é, assim, modificado: o que antes era, no romance histórico, segundo a definição de Lukács, a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo — ou, para a historiografia de resgate de um E. P. Thompson, ou, ainda, para a "história oral" norte-americana, que visam à ressurreição dos mortos de uma geração anônima e silenciada, a dimensão retrospectiva indispensável para qualquer reorientação vital de nosso futuro — transformou-se, nesse meio tempo, em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico. O *slogan* de Guy Debord é ainda mais apropriado para a "pré-história" de uma sociedade privada de toda historicidade, uma

sociedade cujo próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados. Em fiel conformidade com a teoria lingüística pós-estruturalista, o passado como "referente" é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando apenas textos em nossas mãos.

Não devemos, entretanto, pensar que esse processo está atrelado à indiferença: pelo contrário, em nossos dias a intensificação de uma impressionante fixação com a imagem fotográfica é, em si mesma, um sintoma tangível de um historicismo onipresente, onívoro e bastante próximo ao libidinal. Como já disse, os arquitetos usam essa palavra (polissêmica ao extremo) para designar o ecletismo complacente da arquitetura pós-moderna que, sem critérios ou princípios, canibaliza todos os estilos arquitetônicos do passado e os combina em *ensembles* exageradamente estimulantes. Nostalgia não me parece ser a palavra adequada para designar esse fascínio (especialmente quando se pensa no sofrimento inerente à nostalgia propriamente modernista de um passado além de toda recuperação, exceto a estética), mas ele nos chama a atenção para uma manifestação cultural muito mais generalizada desse processo no gosto e na arte comercial, a saber, o filme de nostalgia (ou o que os franceses chamam *la mode rétro*).

Os filmes de nostalgia recolocam a questão do pastiche e a projetam em um nível coletivo e social, em que as tentativas desesperadas de recuperar um passado perdido são agora refratadas pela lei inexorável da mudança da moda e da emergente ideologia das gerações. O filme que inaugura esse novo discurso estético, o *American graffiti* (1973), de George Lucas, propõe-se a recuperar, como muitos filmes depois dele, a realidade perdida, e a partir de então hipnótica, da era Eisenhower; e parece que, pelo menos para os americanos, os anos 50 continuam sendo o objeto de desejo perdido predileto[7] — não apenas pela estabilidade e prosperidade da *pax* americana, mas também pela inocência cândida dos primeiros impulsos da contracultura, o começo do *rock and roll* e das *gangs* de adolescentes (o filme de Coppola, *Rumble fish [O selvagem da motocicleta]*, seria o lamento contemporâneo de seu fim, mas, contraditoriamente, ele é ainda rodado no verdadeiro estilo do filme de nostalgia). A partir dessa abertura inicial, outros períodos de outras gerações estão disponíveis para a colonização estética: como atesta a recuperação estética dos anos 30 nos Estados Unidos e na Itália, respectivamente no *Chinatown*, de Polansky, e em *O conformista*, de Bertolucci. Mais interessante e problemático é o enorme esforço de, por meio desse novo discurso, sitiar o nosso próprio presente ou passado imediato, ou uma história que escapa à nossa memória existencial individual.

Ao confrontar com esses objetos finais — nosso presente social, histórico e existencial e o passado como "referente" —, a incompatibilidade da linguagem artística da nostalgia com a historicidade genuína torna-se dramaticamente visível. A contradição, no entanto, impulsiona essa modalidade

em direção a uma nova inventividade formal complexa e interessante; desde que se entenda que os filmes de nostalgia nunca enfrentaram a questão *demodée* da "representação" do conteúdo histórico e, em vez disso, abordaram o "passado" através da conotação estilística, apresentando a "anterioridade" através do brilho falso da imagem, e o "típico" dos anos 30 ou dos 50 através das características da moda (nesse aspecto seguindo a prescrição do Barthes das *Mitologias,* para quem a conotação é a sondagem das idealizações imaginárias e estereotípicas: "Sinité", por exemplo, como um "conceito" sobre a China formulado pela Disney-Epcot).

A colonização insensível do presente pela modalidade da nostalgia pode ser observada no elegante filme de Lawrence Kasdan, *Body heat,* um *remake* distanciado, feito do ponto de vista da "sociedade afluente", de *Double indemnity,* de James M. Cain. O filme é ambientado em nossos dias, em uma cidadezinha da Flórida, a poucas horas de carro de Miami. A palavra *remake,* no entanto, é anacrônica, na medida em que nossa consciência da preexistência de outras versões (filmagens anteriores do romance assim como o próprio romance) é agora parte constitutiva e essencial da estrutura do filme: em outras palavras, estamos agora em plena "intertextualidade" como característica deliberadamente urdida do efeito estético e como um operador de uma nova conotação de "anterioridade" e de profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos desloca a história "real".

Entretanto, desde o começo, uma saraivada de sinais estéticos começa a distanciar no tempo a imagem oficialmente contemporânea: a escrita *art-déco* dos créditos, por exemplo, tem o propósito de programar, de saída, o espectador para a modalidade de recepção adequada à "nostalgia" (citações da *art-déco* desempenham a mesma função na arquitetura contemporânea, como no notável Eaton Centre de Toronto)[8]. Enquanto isso, um jogo de conotações bem diferentes é ativado por alusões complexas (mas puramente formais) à instituição do sistema do estrelato. O protagonista, William Hurt, pertence à nova geração de estrelas de cinema cujo *status* é muito diferente do da geração precedente de *superstars* masculinos, tais como Steve McQueen ou Jack Nicholson (ou, ainda mais distante, Brando), para não mencionar momentos ainda mais longínquos na evolução da instituição das estrelas de cinema. A geração imediatamente anterior a essa projetava seus vários papéis por meio de suas bem divulgadas personalidades de fora da tela, as quais quase sempre tinham conotações de inconformismo e rebeldia. A geração mais jovem de atores de primeira linha continua desempenhando as funções convencionais do estrelato (mais claramente, a da sexualidade), mas na total ausência de "personalidade" no seu sentido anterior, e com algo do anonimato da atuação conforme a personagem (o que, em atores como Hurt, alcança a perfeição do virtuoso, mas com um virtuosismo completamente distinto do de atores mais antigos como Brando ou Olivier). Mas agora essa "morte do sujeito" na instituição

do estrelato abre a possibilidade de um jogo de alusões históricas a papéis muito mais antigos — nesse caso aos papéis associados a Clark Gable —, de tal modo que o próprio estilo de atuar pode agora servir de "conotador" do passado.

Finalmente, a ambientação foi estrategicamente enquadrada de forma a evitar a maior parte dos signos que transmitem a imagem dos Estados Unidos em sua era multinacional: o cenário da cidadezinha do interior permite que a câmera se furte a mostrar a paisagem dos altos edifícios dos anos 70 e 80 (ainda que um episódio-chave da narrativa envolva a destruição fatídica de edifícios mais antigos por especuladores imobiliários), enquanto o mundo objeto do presente — artefatos e utilidades domésticas, cujo estilo poderia datar imediatamente a imagem — é cuidadosamente apagado na edição. Desse modo, tudo no filme conspira para borrar sua contemporaneidade oficial e possibilitar ao espectador uma recepção da narrativa como se ela fosse ambientada em uns anos 30 eternos, para além do tempo histórico real. Essa abordagem do presente através da linguagem artística do simulacro, ou do pastiche do passado estereotípico, empresta à realidade presente, e à abertura da história presente, o encanto e a distância de uma miragem reluzente. Entretanto essa mesma modalidade estética hipnótica emerge como a elaboração de um sintoma do esmaecimento de nossa historicidade, da possibilidade vivenciada de experimentar a história ativamente. Não se pode, portanto, dizer que ela é capaz de produzir esse estranho ocultamento do presente por meio de seu poder formal próprio, mas sim que meramente demonstra, através dessas contradições internas, a enormidade de uma situação em que parecemos cada vez mais incapazes de produzir representações de nossa própria experiência corrente.

No que diz respeito à "história real" — o objeto tradicional, como quer que se defina, do que costumava ser o romance histórico —, é mais revelador voltarmo-nos agora para essa forma e meio mais antigos e ler sua sorte pós-moderna na obra de um dos poucos romancistas de esquerda talentosos e inovadores dos Estados Unidos de hoje, cujos livros se nutrem de história no sentido mais tradicional, e que parecem delinear, até agora, os momentos sucessivos das diferentes gerações do "épico" na história americana, enfocados alternadamente em sua produção. *Ragtime*, de E. L. Doctorow, se apresenta oficialmente como um panorama das duas primeiras décadas do nosso século (como *World's fair*); seu romance mais recente, *Billy Bathgate*, como *Loon lake*, enfoca os anos 30 e a Grande Depressão, enquanto *O livro de Daniel* coloca diante de nós, em penosa justaposição, os dois grandes momentos da Nova e da Velha Esquerda, o comunismo dos anos 30 e 40 e o radicalismo dos anos 60 (até o *western* que escreveu anteriormente pode-se inserir nesse esquema, na medida em que focaliza, de forma menos articulada e formalmente autoconsciente, o fim das fronteiras no final do século XIX).

O livro de Daniel não é o único desses cinco grandes romances históricos que estabelece uma ligação narrativa explícita entre o presente do escritor e do leitor e a realidade histórica anterior, que é o assunto da obra; a surpreendente última página de *Loon lake*, que não vou revelar, também faz isso, mas o faz de um modo bastante diferente; é interessante notar que a primeira versão de *Ragtime*[9] nos posiciona explicitamente no presente, na casa do romancista em New Rochelle, Nova York, que assim se transforma imediatamente no cenário para esse passado (imaginário) dos anos 1900. Esse detalhe foi suprimido do texto publicado, cortando de forma simbólica suas amarras e permitindo que o romance flutue em um novo mundo de tempo histórico passado, cuja relação conosco é bastante problemática. A autenticidade desse gesto, no entanto, pode ser aferida no fato evidente de que em nossa vida não parece mais haver nenhuma relação orgânica entre a história americana que aprendemos nos livros didáticos e a experiência vivida da cidade multinacional de arranha-céus e estagflação que lemos nos jornais e experimentamos em nossa vida cotidiana.

A crise da historicidade, entretanto, se inscreve de forma sintomática em outras características formais curiosas do texto. Seu assunto oficial é a transição da política radical da classe trabalhadora de antes da Primeira Guerra Mundial (as grandes greves) para a inventividade tecnológica e a nova produção de mercadorias dos anos 20 (a ascensão de Hollywood e da imagem como mercadoria): a versão interpolada do *Michael Kohlhaas*, de Kleist, o estranho e trágico episódio da revolta do protagonista negro, podem ser vistos como elementos relacionados a esse processo. Que *Ragtime* tenha um conteúdo político e até algo como um "sentido" político parece óbvio, e isso foi bem articulado por Linda Hutcheon em termos de:

> suas três famílias paralelas: a pertencente ao *establishment* anglo-americano e as famílias marginalizadas dos imigrantes europeus e dos negros. A ação do romance dispersa a centralidade da primeira e muda as "marginalizadas" para os múltiplos centros da narrativa, em uma alegoria formal da demografia social da América urbana. Além disso, há uma crítica extensiva dos ideais democráticos norte-americanos, através da apresentação do conflito de classe enraizado na propriedade capitalista e no poder monetário. O negro Coalhouse, o branco Houdini, o imigrante Tateh são todos da classe trabalhadora, e, por causa, não apesar, disso, podem todos trabalhar para criar novas formas estéticas *(ragtime, vaudeville* e cinema)[10].

Mas isso diz tudo, menos o essencial, dando ao romance uma admirável coerência temática que poucos leitores podem ter percebido, ao analisar um objeto verbal colocado tão perto dos olhos que é impossível discernir tantas perspectivas. É claro que Hutcheon está absolutamente certa, e isso é o que o romance significaria se não fosse um artefato pós-moderno. Para começar, os objetos de representação, ostensivamente as personagens da nar-

rativa, são incomparáveis e, digamos assim, são substâncias tão diferentes como óleo e água — Houdini sendo uma figura *histórica,* Tateh uma figura *ficcional* e Coalhouse uma figura *intertextual* —, algo que é difícil de ser registrado nesse tipo de comparação interpretativa. Ao mesmo tempo, o tema atribuído ao romance também exige um tipo de exame diferente, uma vez que pode ser reformulado como uma versão clássica da "experiência da derrota" da esquerda no século XX, a saber, a proposição de que a despolitização do movimento dos trabalhadores pode ser atribuída às mídias ou à cultura em geral (o que ela chama de "novas formas estéticas"). Penso que esse é, de fato, algo como o pano de fundo elegíaco, se não o significado, de *Ragtime*, e talvez de toda a obra de Doctorow; mas então nós precisamos de uma outra forma para descrever esse romance, como uma espécie de expressão inconsciente e exploração associativa dessa *dóxa* de esquerda, dessa opinião histórica ou semivisão no olho da mente do "espírito objetivo". O que essa descrição visa registrar é o paradoxo de um romance aparentemente realista como *Ragtime* ser, na realidade, uma obra não-representacional que combina significantes da fantasia extraídos de vários ideologemas para formar uma espécie de holograma.

O ponto a que quero chegar não é a apresentação de uma hipótese sobre a coerência temática dessa narrativa descentrada, mas sim o seu contrário, isto é, a maneira pela qual o tipo de leitura imposto por esse romance faz com que seja virtualmente impossível que alcancemos e tematizemos esses assuntos oficiais que pairam sobre o texto mas não podem ser integrados à nossa leitura das sentenças. Nesse sentido, o romance não só resiste à interpretação, ele se organiza sistemática e formalmente para impedir um tipo mais antigo de interpretação social e histórica que ele permanentemente pressupõe e mina. Quando nos lembramos de que a crítica teórica e o repúdio à interpretação são componentes fundamentais da teoria pós-estruturalista, fica difícil não concluir que Doctorow deliberadamente construiu, no ritmo de suas sentenças, essa mesma tensão e essa mesma contradição.

O livro está repleto de figuras históricas reais — de Teddy Roosevelt a Emma Goldman, de Harry K. Thaw e Stanford White a J. Pierpont Morgan e Henry Ford, para não mencionar o papel mais central de Houdini — que interagem com uma família fictícia, simplesmente designada como Pai, Mãe e Irmão mais Velho, e assim por diante. Todos os romances históricos, começando com os do próprio Sir Walter Scott, envolvem, de uma forma ou de outra, a mobilização de um conhecimento histórico anterior, adquirido nos manuais didáticos de história, ideados para servir aos propósitos legitimadores desta ou daquela tradição nacional — dali por diante instituindo uma dialética narrativa entre o que já "sabemos" sobre, digamos, O Pretendente e o que concretamente constatamos a seu respeito nas páginas do romance. Mas o procedimento de Doctorow parece ser muito mais radical: penso que a designação dos dois tipos de personagem — nomes históricos e papéis familiares em letra maiúscula — contribui poderosa e sistematicamente para a

reificação dessas personagens e para nos tornar impossível a recepção de sua representação sem a intromissão anterior de um conhecimento já adquirido ou de uma *dóxa* — algo que empresta ao texto um sentido extraordinário de *déjà vu* e uma familiaridade peculiar que é tentador associar ao "retorno do reprimido" do Freud de "O sinistro" mais do que a qualquer outra sólida formação histórica de parte do leitor.

Ao mesmo tempo, as sentenças através das quais tudo isso está acontecendo têm sua própria especificidade, permitindo que façamos, de forma mais concreta, a distinção entre a elaboração modernista de um estilo pessoal e esse novo tipo de inovação lingüística, que não é mais, de forma alguma, pessoal, mas tem uma afinidade familiar com o que Barthes chamou, há muito tempo, de "escrita branca". Nesse romance em especial Doctorow se impôs um princípio rigoroso de seleção, segundo o qual apenas sentenças declarativas simples (predominantemente construídas com o verbo "ser") são aceitáveis. O efeito, no entanto, não é exatamente o mesmo da simplificação condescendente e do cuidado simbólico da literatura infantil, mas o de alguma coisa mais inquietante, o sentido de que uma violência mais profunda foi feita ao inglês americano, que, entretanto, não pode ser detectada empiricamente em qualquer das sentenças perfeitamente corretas do ponto de vista gramatical com que é escrita essa obra. Ainda, outras inovações técnicas mais visíveis podem nos dar a pista para o que está de fato acontecendo com a linguagem em *Ragtime*: por exemplo, bem sabemos que muitos dos efeitos característicos do romance de Camus *O estrangeiro* são criados pela decisão consciente do autor de substituir, em todo o livro, o tempo verbal francês do *passé composé* por outros tempos do pretérito normalmente empregados na narração[11]. Penso que algo desse gênero está em funcionamento aqui: *é como se* Doctorow tivesse planejado produzir esse efeito, ou seu equivalente em sua linguagem, de um tempo verbal do passado que não existe em inglês, a saber, o pretérito francês (ou *passé simple*), cujo movimento "perfectivo", como nos ensinou Benveniste, serve para separar da enunciação os eventos do presente e transformar o fluxo do tempo e da ação em um sem-número de eventos terminados, completos, pontuais e isolados que estão secionados de qualquer situação do presente (mesmo a do próprio ato de contar uma história, ou da enunciação).

E. L. Doctorow é o poeta épico do desaparecimento do passado radical americano: ninguém que tenha simpatia pela esquerda é capaz de ler esses grandes romances sem sentir uma angústia pungente, que é uma maneira autêntica de confrontar nossos próprios dilemas políticos no presente. O que é culturalmente interessante, no entanto, é que ele teve de veicular esse grande tema formalmente (uma vez que o esmaecimento do conteúdo é precisamente seu assunto) e, mais do que isso, elaborar sua obra através da própria lógica do pós-moderno, que é, em si mesma, a marca e o sintoma de seu dilema. *Loon lake* emprega de forma muito mais óbvia as estratégias do pastiche (de forma mais evidente em sua reinvenção de Dos Passos); mas *Rag-*

time continua sendo o monumento mais específico e mais surpreendente à situação estética gerada pelo desaparecimento do referente histórico. Esse romance histórico não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas "representar" nossas idéias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em "história *pop*"). Desse modo, a produção cultural é relegada a um espaço mental que não é mais o do velho sujeito monádico, mas o de um "espírito objetivo" coletivo e degradado: ela não pode mais contemplar um mundo real putativo, ou uma reconstrução de uma história passada que antes era um presente; em vez disso, como na caverna de Platão, tem que traçar nossas imagens mentais do passado nas paredes que as confinam. Se sobrou algum tipo de realismo aqui, é o "realismo" derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscar a História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance.

III

A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não "um amontoado de fragmentos" e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. Esses são, no entanto, alguns dos termos privilegiados pelos quais a produção pós-moderna tem sido analisada (e até defendida por seus apologistas). Mas são atributos que ainda denotam uma carência: as formulações mais substantivas têm nomes como textualidade, *écriture* ou escrita esquizofrênica, e são estas que devemos examinar agora.

Acho que a exposição de Lacan sobre a esquizofrenia nos é útil aqui não porque eu tenha algum modo de determinar se ela tem qualquer acuidade clínica, mas principalmente porque — como descrição mais do que como diagnóstico — ela me parece oferecer um modelo estético sugestivo[12]. Obviamente não me passa pela cabeça que nenhum dos mais significativos artistas pós-modernos — Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol ou mesmo o próprio Beckett — seja esquizofrênico no sentido clínico do termo. A questão, aqui, não é, tampouco, fazer um diagnóstico do tipo cultura-e-personalidade de nossa sociedade e de sua ar-

te, como na crítica cultural psicologizante e moralizante do tipo da do influente *A cultura do narcisismo*, de Christopher Lasch, de cujo espírito e metodologia quero distanciar estas observações: há, é bem provável, coisas muito mais fortes a serem ditas a respeito de nosso sistema social do que se pode dizer em termos de categorias psicológicas.

Sintetizando, Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado. Devo omitir o pano de fundo familiar ou mais ortodoxamente psicanalítico dessa situação, que Lacan transcodifica em linguagem ao descrever a rivalidade edipiana em termos não tanto do indivíduo biológico, o rival na atenção da mãe, mas sim o que ele chama de Nome-do-Pai, a autoridade paterna agora considerada como uma função lingüística[13]. Sua concepção da cadeia da significação pressupõe, essencialmente, um dos princípios básicos (e uma das grandes descobertas) do estruturalismo saussuriano, a saber, a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, e seu referente ou conceito. O significado, nessa nova visão, é gerado no movimento do significante ao significado. O que geralmente chamamos de significado — o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação — é agora visto como um efeito-de-significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados. A conexão entre esse tipo de disfunção lingüística e a psique do esquizofrênico pode ser entendida por meio de uma proposição de dois níveis: primeiro, a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa; em segundo lugar, essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem, ou melhor, da sentença, na medida em que esta se move no tempo, ao redor do seu círculo hermenêutico. Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica. Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo. Vamos questionar os resultados estéticos ou culturais de uma situação como essa em seguida; vejamos, antes, como ela nos faz sentir:

> Eu me lembro muito bem do dia em que aconteceu. Estávamos passando uns dias no campo, e eu tinha ido caminhar sozinha, como fazia de vez em quando. De repente, quando estava passando pela escola, ouvi uma canção alemã: as crianças estavam tendo uma aula de música. Eu parei para escutar e, naque-

le exato momento, um estranho sentimento me acometeu, um sentimento difícil de analisar, mas parecido com algo que eu iria conhecer muito bem mais tarde — um perturbador sentido de irrealidade. Parecia-me não mais reconhecer a escola, ela tinha ficado grande como um quartel; as crianças que cantavam eram prisioneiras, obrigadas a cantar. Era como se a escola e as crianças estivessem separadas do resto do mundo. Ao mesmo tempo, meus olhos se fixaram em um campo de trigo cujos limites eu não conseguia ver. Uma vastidão amarela, ofuscante à luz do sol, aliada ao canto das crianças presas na escola-quartel, causou-me tal ansiedade que comecei a soluçar convulsivamente. Corri para casa, para nosso jardim, e comecei a brincar, "para fazer com que as coisas parecessem normais", isto é, para voltar à realidade. Essa foi a primeira aparição daqueles elementos que estiveram para sempre presentes nas minhas futuras sensações de irrealidade: uma vastidão sem limites, uma luz fulgurante e o brilho e a suavidade das coisas materiais[14].

No contexto de nossa discussão, essa experiência sugere o seguinte: primeiro, que a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material — ou melhor, literal — quando isolado. Esse presente do mundo, ou significante material, apresenta-se diante do sujeito com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto, aqui descrita nos termos negativos da ansiedade e da perda da realidade, mas que seria possível imaginar nos termos positivos da euforia, do "barato", de uma intensidade alucinógena ou intoxicante.

Narrativas clínicas como essa iluminam de forma notável o que ocorre na textualidade ou na arte esquizofrênica, apesar de, no texto cultural, o significante isolado não ser mais um estado enigmático do mundo ou um fragmento de linguagem incompreensível porém hipnotizante, mas sim algo mais próximo da sentença isolada e sem nenhum apoio. Pense-se, por exemplo, na experiência da música de John Cage, na qual um conjunto de sons materiais (por exemplo, o piano preparado) é seguido por um silêncio tão intolerável que é impossível imaginar o aparecimento de um outro acorde sonoro, assim como é impossível imaginar a lembrança do acorde precedente, a fim de estabelecer qualquer conexão com ele, se é que existe tal conexão. Algumas das narrativas de Beckett são dessa mesma ordem, em especial *Watt*, em que a primazia das sentenças no presente desintegra violentamente o tecido narrativo que tenta retecer-se em torno dele. Meu exemplo, no entanto, será menos sombrio, um texto de um poeta de San Francisco, cujo grupo ou escola — conhecido como Poesia da Linguagem ou A Nova Sentença — parece ter adotado a fragmentação esquizofrênica como sua estética fundamental.

China

Moramos no terceiro mundo a partir do sol. Número três. Ninguém nos diz o que fazer.
As pessoas que nos ensinaram a contar estavam sendo muito boazinhas.
Está sempre na hora de ir embora.
Se chover, você ou tem ou não tem um guarda-chuva.
O vento faz voar seu chapéu.
O sol também se levanta.
Gostaria que as estrelas não nos descrevessem uns aos outros; gostaria que nós mesmos o fizéssemos.
Corra na frente de sua sombra.
Uma irmã que aponta para o céu pelo menos uma vez por década é uma boa irmã.
A paisagem é motorizada.
O trem leva você para onde ele vai.
Pontes no meio da água.
Pessoas desgarradas em grandes vias de concreto, indo para o avião.
Não se esqueça de como vão parecer seu sapato e seu chapéu quando você tiver desaparecido.
Até as palavras flutuando no ar fazem sombras azuis.
Se o gosto for bom, nós comemos.
As folhas estão caindo. Chame a atenção para as coisas.
Escolha as coisas certas.
Oi, adivinhe o que aconteceu? O quê? *Aprendi a falar.* Fantástico.
A pessoa cuja cabeça estava incompleta começou a chorar.
Enquanto caía, o que a boneca podia fazer? Nada.
Vá dormir.
Você fica superbem de *shorts*. E a bandeira parece estar muito bem também.
Todos se divertiram com as explosões.
Hora de acordar.
Mas é melhor nos acostumarmos com os sonhos.

Bob Perelman[15]

Muitas coisas poderiam ser ditas a respeito desse interessante exercício de descontinuidades, não sendo a menos paradoxal entre elas a reemergência de um sentido global mais unificado ao longo dessas sentenças desconexas. Na verdade, na medida em que de forma curiosa e secreta esse é um poema político, ele parece captar um pouco da excitação da enorme e inacabada experiência da Nova China — sem paralelo na história do mundo —, o aparecimento inesperado, entre as duas superpotências, do "número três", o frescor de um mundo objeto totalmente novo, produzido por seres humanos que controlam seu destino coletivo e, acima de tudo, o acontecimento mar-

cante de uma coletividade que se tornou um novo "sujeito da história" e que, após a longa sujeição ao feudalismo e ao imperialismo, de novo fala sua própria voz, por si mesma, pela primeira vez.

Mas o que eu mais queria demonstrar era a maneira pela qual o que chamo de disjunção esquizofrênica ou *écriture*, quando se torna generalizada como um estilo cultural, deixa de ter uma relação necessária com o conteúdo mórbido que associamos a termos como esquizofrenia e se torna disponível para intensidades mais alegres, para aquela mesma euforia que vimos deslocando as afecções anteriores de ansiedade e alienação.

Consideremos, por exemplo, a exposição de Jean-Paul Sartre a respeito de uma tendência similar em Flaubert:

> Sua sentença [nos diz Sartre sobre Flaubert] se fecha sobre seu objeto, agarra-o, imobiliza-o, arrebenta suas costas, se enrola em torno dele, se torna pedra e petrifica o objeto com ela. É cega e surda, não tem sangue, nem um sopro de vida; um profundo silêncio a separa da sentença seguinte, ela cai no vazio, eternamente, e carrega consigo sua presa nessa queda infinita. Qualquer tipo de realidade, uma vez descrita, é riscada do inventário[16].

Sinto-me tentado a considerar essa leitura como uma espécie de ilusão de ótica (ou de ampliação fotográfica) involuntariamente genealógica, na qual certas características latentes ou subordinadas, mais propriamente pós-modernistas, do estilo de Flaubert são enfatizadas de forma anacrônica. No entanto, ela nos dá uma interessante lição de periodização e de reestruturação dialética de dominantes e subordinadas culturais. E isso porque essas características eram, em Flaubert, sintomas e estratégias de toda uma vida póstuma de ressentimento contra a práxis que é denunciada (cada vez com mais simpatia) nas três mil páginas do *Idiota da família*, de Sartre. Quando tais características se tornam, por sua vez, a norma cultural, elas se despem de toda espécie de emoção negativa e se tornam disponíveis para usos mais decorativos.

Mas ainda não exploramos totalmente os segredos estruturais do poema de Perelman, que no fim das contas acaba tendo bem pouco a ver com aquele referente chamado China. O autor, de fato, já revelou como, andando por Chinatown, deu com um livro de fotos cujos subtítulos ideogramáticos eram letra morta para ele (ou, talvez devêssemos dizer, um significante material). As sentenças do poema em questão são, então, os subtítulos que Perelman deu àquelas fotos, seu referente, uma outra imagem, um outro texto ausente; e a unidade do poema não mais está na linguagem, mas deve ser buscada fora, na unidade de um outro livro ausente. Existe aqui um claro paralelo a ser traçado com a dinâmica do assim chamado fotorrealismo, que parecia ser um retorno à representação e à figuração após a longa hegemonia da estética da abstração, até que ficou evidente que seus objetos não se

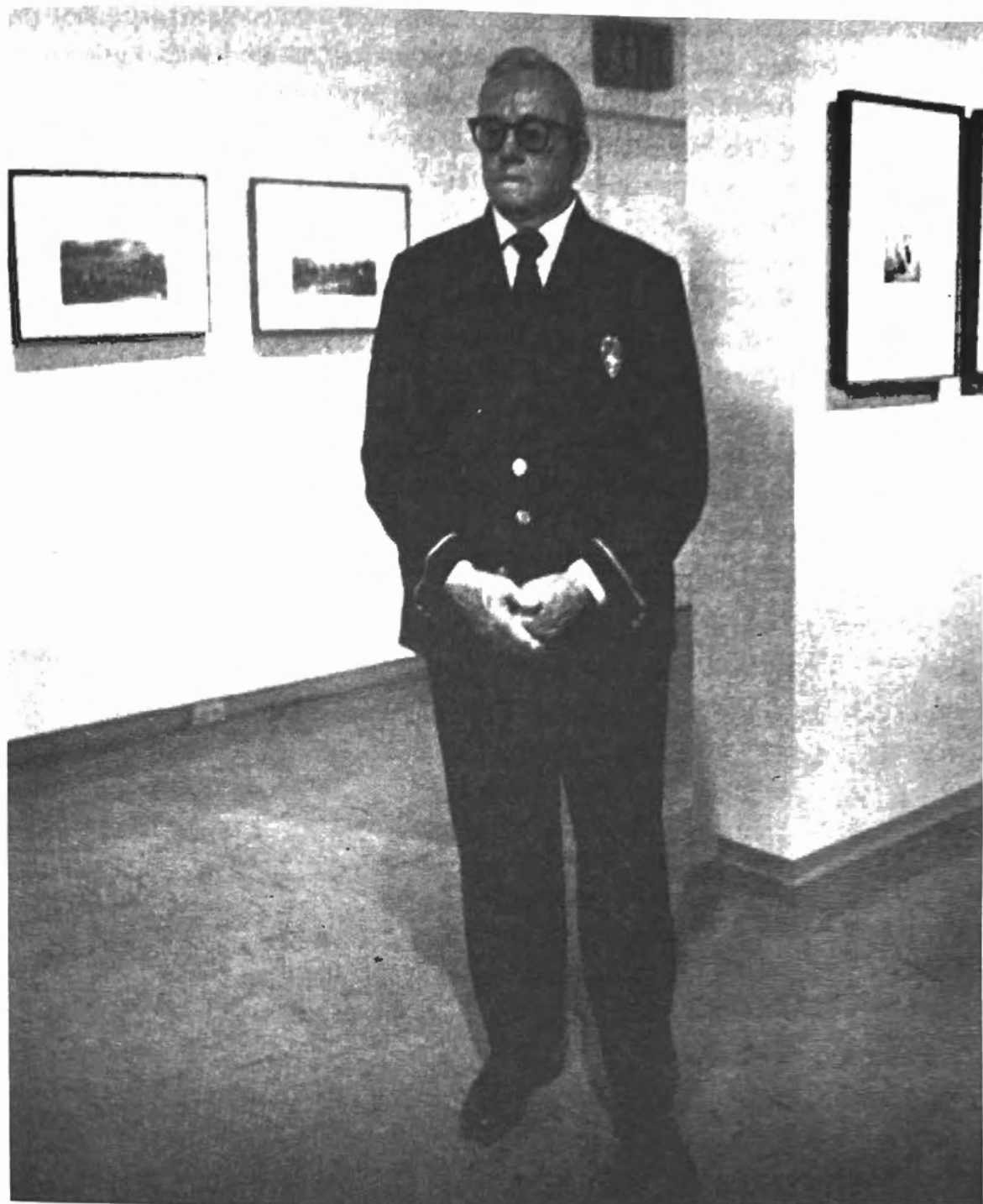
encontravam no "mundo real", mas eram, também eles, fotos do mundo real, agora transformado em imagens, de cujo "realismo" a pintura fotorrealista é agora o simulacro.

Essa exposição da esquizofrenia e da organização temporal poderia, no entanto, ser formulada de outro modo, o que nos leva de volta à noção heideggeriana da fenda ou ruptura entre a Terra e o Mundo, ainda que de uma forma totalmente incompatível com o tom de grande seriedade de sua própria filosofia. Eu gostaria de caracterizar a experiência pós-moderna da forma com o que parece, espero, um *slogan* paradoxal: a proposição de que "a diferença relaciona". Nossa própria crítica recente, a partir de Macherey, tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação. Teorias da diferença têm, no entanto, procurado enfatizar a disjunção até o ponto em que os materiais do texto, inclusive as palavras e sentenças, tendem a se desintegrar em uma passividade inerte e aleatória, em um conjunto de elementos que se apartam uns dos outros.

Mas, nos mais interessantes trabalhos pós-modernistas, pode-se detectar uma concepção mais positiva de relação, uma concepção que restaura a tensão própria à noção de diferença. Essa nova modalidade de relação pela diferença pode, algumas vezes, configurar-se em uma maneira nova e original de pensamento e de percepção; mais freqüentemente, ela toma a forma de um imperativo impossível no sentido de se atingir uma nova mutação de algo que talvez não se possa mais chamar de consciência. Creio que o emblema mais notável desse novo modo de pensar as relações pode ser encontrado na obra de Nam June Paik, em que telas de televisão empilhadas são colocadas no meio de uma vegetação exuberante, ou aparecem piscando para nós de uma abóbada feita de estranhas estrelas de vídeo; todas mostram sempre as mesmas seqüências ou conjunto de imagens, que retornam em momentos não sincrônicos nas várias telas. A velha estética é então posta em prática pelos espectadores que, desnorteados por essa variedade descontínua, decidem se concentrar em uma só tela, como se a seqüência de imagens relativamente sem sentido que pode aí ser observada tivesse algum valor orgânico em si mesma. O espectador pós-moderno, no entanto, é chamado a fazer o impossível, ou seja, ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical; tal espectador é convidado a seguir a mutação evolutiva de David Bowie em *The man who fell to earth* (que assiste a 57 telas de televisão ao mesmo tempo) e elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo para que a palavra *collage* é uma designação ainda muito fraca.

IV

Precisamos agora completar essa exposição exploratória do tempo e do espaço pós-modernista com uma análise final da euforia e das intensidades que são características bastante freqüentes dessa experiência cultural mais recente. Vale a pena enfatizar novamente a enormidade de uma transição que deixa para trás a desolação dos edifícios de Hopper, ou a áspera sintaxe do Centro-Oeste nas formas de Sheeler, e coloca em seu lugar as extraordinárias superfícies das paisagens citadinas do fotorrealismo, no qual até o ferro velho brilha com um esplendor alucinatório. A hilaridade dessas novas superfícies torna-se ainda mais paradoxal quando se constata que o seu conteúdo essencial — a cidade — tem se deteriorado, ou se desintegrado, de um modo tal que era, com certeza, inconcebível no início do século XX, e muito menos numa era anterior. Como a esqualidez urbana pode se transformar em um deleite para os olhos quando expressa em termos de transformação em mercadoria e como um salto quântico inédito na alienação da vida cotidiana na cidade pode ser expresso na forma de uma nova e estranha hilaridade alucinatória — são essas algumas das questões com que temos que lidar nesta altura de nossa investigação. Nem mesmo a figura humana pode ser excluída desse exame, embora seja claro que para a nova estética a própria representação do espaço parece ser incompatível com a representação do corpo: uma espécie de divisão do trabalho na estética, muito mais acentuada do que qualquer uma das concepções genéricas anteriores de pintura de paisagens, e um sintoma verdadeiramente assustador. O espaço privilegiado da arte mais recente é radicalmente antiantropomórfico, como nos banheiros vazios de Doug Bond. Mas o máximo da fetichização contemporânea do corpo humano toma uma direção bastante diferente nas estátuas de Duane Hanson: o que já chamei de simulacro, cuja função peculiar está em efetuar o que Sartre chamaria de *desrealização* de todo o mundo circundante da realidade cotidiana. Aquele momento de hesitação e de dúvida, quando nos perguntamos se essas figuras de poliéster estão vivas e respiram, tende a se voltar para os outros seres humanos reais que se movem a nosso redor no museu e transformá-los, por um breve instante, em simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida. Desse modo, o mundo momentaneamente perde sua profundidade e ameaça se tornar uma película brilhante, uma ilusão estereoscópica, um apanhado de imagens cinematográficas sem nenhuma densidade. Mas será que essa experiência é hilariante ou aterrorizante?

Tem-se abordado essa experiência, com resultados interessantes, em termos do que Susan Sontag, em uma proposição bastante influente, chamou de "*camp*". Proponho um foco algo distinto, baseando-me em um tema que está tão na moda quanto este, o do "sublime", como foi redescoberto nas obras de Edmund Burke e de Kant; ou talvez seja interessante juntar as duas noções na forma de algo como um sublime *camp* ou "histérico". Para

Museum guard, de Duane Hanson

Burke, o sublime era uma experiência que bordejava o terror, uma visada espasmódica, cheia de assombro, estupor e espanto, de algo que era tão enorme a ponto de esmagar completamente a vida humana: uma descrição depois refinada por Kant, para incluir a própria questão da representação, de tal forma que o objeto do sublime torna-se não só uma questão de puro poder e de incomensurabilidade física do organismo humano em relação à natureza, mas também dos limites da figuração e da incapacidade da mente humana para representar forças tão enormes. Em seu momento histórico, o de ascensão do Estado burguês moderno, Burke só foi capaz de conceituar essas forças em termos do divino, enquanto até mesmo Heidegger vai conti-

nuar a estabelecer uma relação fantasmática com a paisagem orgânica do campo pré-capitalista e da sociedade dos vilarejos camponeses, que são a forma final da imagem da natureza em nosso tempo.

Em nossos dias, no entanto, pode ser possível pensar tudo isso de forma diferente, no momento do eclipse radical da Natureza como tal: a "trilha no campo" de Heidegger foi, afinal de contas, total e irrevogavelmente destruída pelo capitalismo tardio, pela Revolução Verde, pelo neocolonialismo e pelas megalópoles, cujas autopistas passam sobre os antigos campos e terrenos vazios, transformando a "casa do ser" de Heidegger em condomínios, se não em moradias populares das mais miseráveis, sem ventilação e infestadas de ratos. O *outro* de nossa sociedade é, nesse sentido, não mais a Natureza, como o era nas sociedades pré-capitalistas, mas uma coisa diferente que devemos agora identificar.

Tourist II, de Duane Hanson

Estou preocupado em evitar que essa outra coisa seja demasiado rapidamente entendida como a tecnologia *per se*, já que quero demonstrar que a tecnologia é aqui uma figura para algo diferente. No entanto, a tecnologia pode servir como uma forma abreviada para designar o poder do propriamente humano e portanto antinatural presente no trabalho humano descartado acumulado em nossas máquinas — um poder alienado, o que Sartre chama de a contrafinalidade do prático-inerte, que se volta contra nós em formas irreconhecíveis e parece constituir-se no horizonte distópico massivo de nossa práxis coletiva e individual.

O desenvolvimento tecnológico é, no entanto, na visão marxista, um resultado do desenvolvimento do capital, em vez de uma instância determinante em si mesma. Devem-se, então, distinguir vários tipos de propulsão de máquinas, vários estágios de revolução tecnológica no interior do próprio capital. Sigo aqui Ernest Mandel, que delineia três dessas rupturas fundamentais ou saltos quânticos na evolução do maquinário no capitalismo:

> As revoluções fundamentais na tecnologia de propulsão — a tecnologia para a produção de força motriz por máquinas — aparecem, portanto, como os momentos determinantes nas revoluções tecnológicas como um todo. A produção de motores a vapor a partir de 1848; a produção de motores elétricos e de combustão a partir dos anos 90 do século XIX; a produção de motores eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40 do século XX — são essas as três grandes revoluções gerais da tecnologia, engendradas pelo modo de produção capitalista desde a revolução industrial "original" de fins do século XVIII[17].

Essa periodização embasa a tese central do livro de Mandel, *O capitalismo tardio*; a saber, que houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior. O capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o nosso, erroneamente chamado de pós-industrial, mas que poderia ser mais bem designado como o do capital multinacional. Já ressaltei que a intervenção de Mandel no debate sobre o pós-industrial envolve a proposição de que o capitalismo tardio, ou multinacional ou de consumo, longe de ser inconsistente com a grande análise do século XIX de Marx, constitui, ao contrário, a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado. Assim, esse capitalismo mais puro de nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário. Nesse aspecto, sentimo-nos tentados a falar de algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda. De qualquer modo, fica claro que minha própria periodização cultural dos está-

gios do realismo, modernismo e pós-modernismo é inspirada e confirmada pelo esquema tripartite de Mandel.

Podemo-nos então referir a nosso próprio período como o da Terceira Idade da Máquina; e é nesse momento que temos que reintroduzir o problema da representação estética, já desenvolvido explicitamente nas análises anteriores de Kant sobre o sublime, uma vez que é simplesmente lógico supor que a relação com a máquina e sua representação altera-se dialeticamente em cada um desses estágios qualitativamente diferentes de desenvolvimento tecnológico.

É oportuno lembrar aqui a exaltação da máquina no estágio do capital imediatamente anterior ao nosso, a excitação do futurismo, especialmente a celebração da metralhadora e do automóvel por Marinetti. Esses são emblemas ainda visíveis, centros de energia esculpidos que tornam tangíveis e figuradas as forças motrizes daquele momento anterior da modernização. O prestígio dessas grandes formas aerodinâmicas pode ser constatado em sua presença metafórica nos edifícios de Le Corbusier, vastas estruturas utópicas que navegam como gigantescos barcos a vapor, em meio do cenário urbano de uma terra degradada. As máquinas exercem um outro tipo de fascínio nas obras de artistas como Picabia e Duchamp, que não temos tempo de examinar aqui; mas devemos mencionar, apenas para complementar, os modos pelos quais os artistas revolucionários ou comunistas dos anos 30 também tentaram se reapropriar da excitação gerada pela energia da máquina para uma reconstrução prometéica da sociedade humana como um todo, como em Fernand Léger e Diego Rivera.

O *Homem na encruzilhada*, de Diego Rivera

É óbvio que a tecnologia de nosso próprio momento histórico não mais possui essa capacidade de representação: nossa tecnologia não está representada pela turbina, ou pelos silos ou chaminés de fábrica de Sheeler, nem pela elaboração barroca das tubulações e das esteiras transportadoras, ou mesmo pelo perfil aerodinâmico dos trens — todos veículos de uma velocidade ainda concentrada e em repouso —, mas antes pelo computador, cuja forma exterior não tem nenhum apelo visual ou emblemático, ou então pelos invólucros das várias mídias, como o desse eletrodoméstico chamado televisão que não articula nada, mas implode, levando consigo sua própria superfície achatada.

Máquinas como essas são, na verdade, máquinas de reprodução mais do que de produção e apresentam à nossa capacidade de representação estética exigências bem diferentes das apresentadas pela idolatria relativamente mimética das máquinas mais antigas no tempo do futurismo, de uma escultura de energia e velocidade. Aqui temos menos a ver com a energia cinética do que com novos tipos de processo reprodutivo e, nas produções mais amenas do pós-modernismo, a materialização estética de tais processos acaba freqüentemente caindo na forma mais cômoda da mera representação temática do conteúdo — em narrativas que são sobre processos de reprodução e incluem câmeras de filmar, vídeos, gravadores, toda a tecnologia da produção e reprodução do simulacro. (A diferença entre o modernista *Blow-up*, de Antonioni, e o pós-modernista *Blow-out*, de DePalma, é paradigmática.) Quando, por exemplo, os arquitetos japoneses planejam um edifício como uma imitação decorativa de uma pilha de cassetes, então a solução é, na melhor das hipóteses, temática e alusiva, apesar de freqüentemente beirar o humorístico.

Entretanto alguma outra coisa parece emergir dos textos pós-modernos mais fortes, ou seja, o sentido em que, além de toda temática ou conteúdo, as obras parecem de algum modo penetrar na rede dos processos reprodutivos, e assim nos oferecer um vislumbre do sublime pós-moderno ou tecnológico, cujo poder ou autenticidade é documentado pelo sucesso obtido por tais obras ao evocar todo um novo espaço pós-moderno que emerge a nosso redor. Nesse sentido, a arquitetura continua sendo, então, a linguagem estética privilegiada; e os reflexos distorcidos e fragmentados de uma superfície de vidro a outra podem ser considerados como paradigmáticos do papel central do processo e da reprodução na cultura pós-moderna.

Como já disse, quero me eximir da inferência de que a tecnologia seja de algum modo a "determinação em última instância" da vida social cotidiana de nossos dias, ou de nossa produção cultural: tal tese é, por certo, coincidente com a noção pós-marxista de uma sociedade pós-industrial. Em vez disso, sugiro que nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sis-

tema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital. Esse processo de figuração é mais bem observado em uma nova modalidade de literatura de entretenimento contemporânea — sinto-me tentado a chamá-la de "paranóia *high-tech*" —, em que a narrativa mobiliza a ligação de circuitos e redes de um computador global imaginário cuja complexidade está além da capacidade de leitura da mente humana normal, através de conspirações labirínticas de agências rivais de informação que são autônomas, mas fatalmente inter-relacionadas. Entretanto a teoria da conspiração (e suas espalhafatosas manifestações na narrativa) deve ser vista como uma tentativa degradada de pensar — através da figuração da tecnologia avançada — a totalidade impossível do sistema mundial contemporâneo. É apenas nos termos dessa enorme, ameaçadora, ainda que apenas vagamente perceptível, realidade outra das instituições econômicas e sociais que é possível, na minha opinião, teorizar adequadamente o sublime pós-moderno.

Essas narrativas, que primeiro tentaram encontrar expressão através da estrutura genérica do romance de espionagem, só recentemente se cristalizaram em um novo tipo de ficção científica, denominado *cyberpunk*, que é tanto uma expressão das realidades das corporações multinacionais como da própria paranóia global: as inovações representacionais de William Gibson, de fato, distinguem seu trabalho como uma excepcional realização literária em meio a uma produção pós-moderna predominantemente oral ou visual.

V

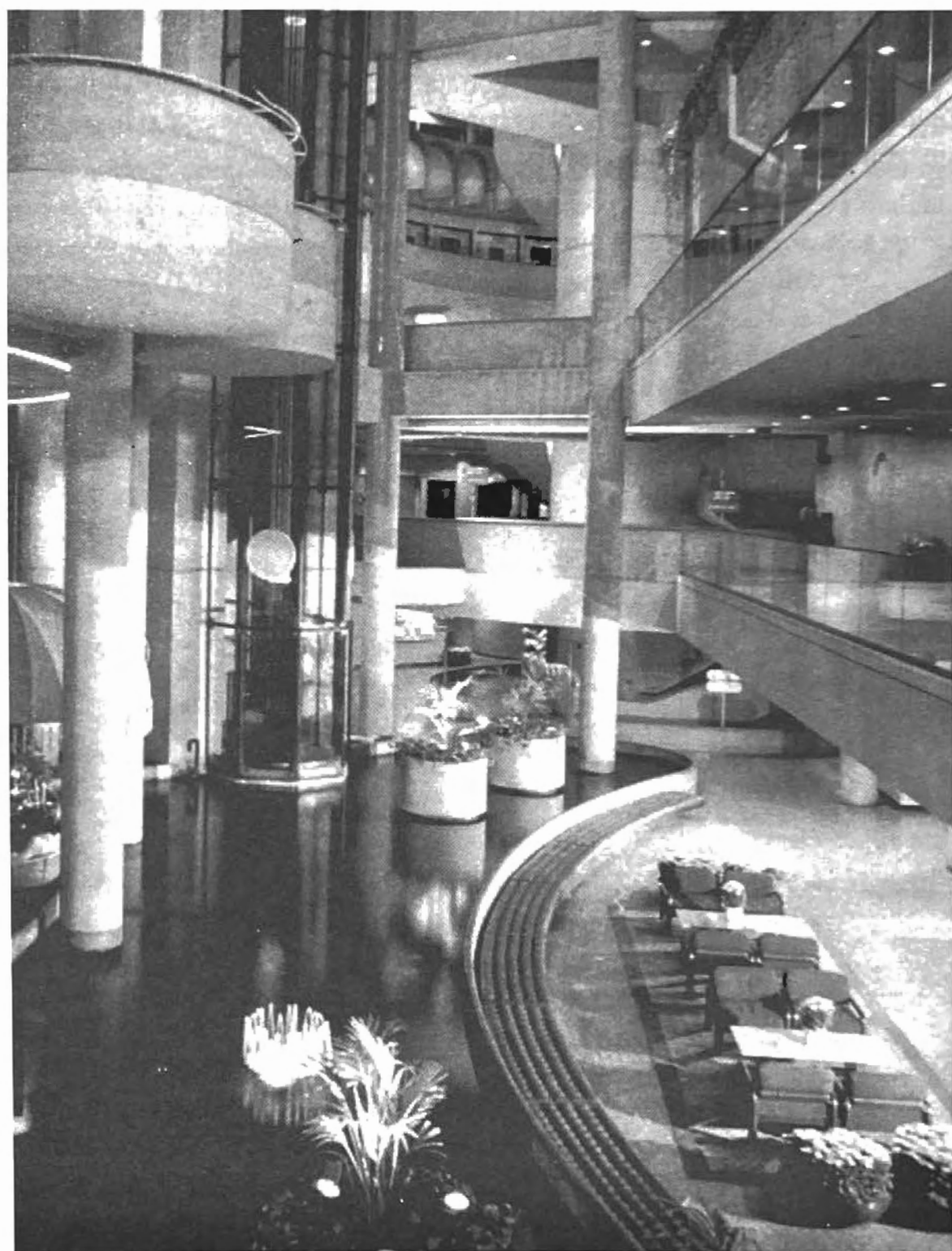
Antes de concluir, quero ainda esboçar uma análise de um edifício totalmente pós-moderno — uma obra que tem muitas características diferentes das de uma arquitetura pós-moderna cujos principais proponentes são Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves e, mais recentemente, Frank Gehry, mas que, a meu ver, nos dá uma lição notável a respeito da originalidade do espaço pós-moderno. Vou ampliar a figura que estava subjacente às observações anteriores e torná-la ainda mais explícita: estou propondo a noção de que estamos aqui diante de uma mutação do próprio espaço construído. A inferência é que nós mesmos, os seres humanos que estão nesse espaço, não acompanhamos essa evolução; houve uma mutação no objeto que não foi, até agora, seguida de uma mutação equivalente no sujeito. Não

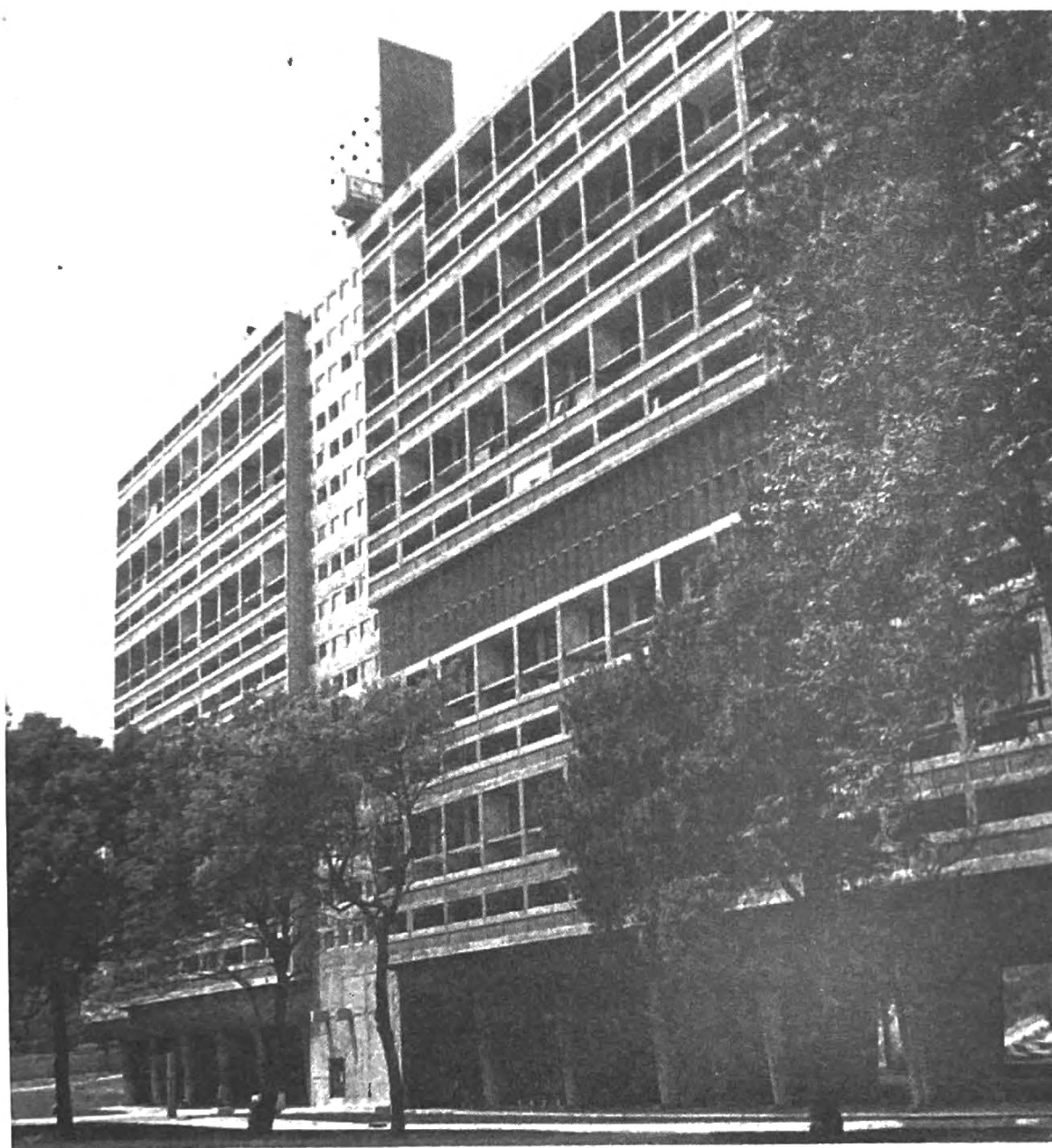
temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar esse novo hiperespaço, como o denominarei, e isso se deve, em parte, ao fato de que nossos hábitos perceptivos foram formados naquele tipo de espaço mais antigo a que chamei espaço do alto modernismo. Então, a arquitetura mais recente — como muitos dos outros produtos culturais a que já me referi — posiciona-se quase como um imperativo para o desenvolvimento de novos órgãos, para a expansão de nosso equipamento sensorial e de nossos corpos até novas, inimagináveis e, talvez, impossíveis dimensões. O edifício, cujas características vou rapidamente enumerar, é o Hotel Bonaventure, construído no centro novo de Los Angeles pelo arquiteto e empreiteiro John Portman, que também fez os vários Hyatt Regencies, o Peachtree Center, em Atlanta, e o Renaissance Center, em Detroit. Já mencionei o aspecto populista da defesa retórica do pós-modernismo em oposição à austeridade elitista (e utópica) dos grandes modernismos arquitetônicos: em outras palavras, geralmente se afirma que esses novos edifícios, por um lado, são obras populares e, por outro, respeitam a linguagem vernácula do tecido urbano da cidade norte-americana; ou seja, eles não mais tentam inserir, como o faziam as obras-primas e monumentos do alto modernismo, uma nova linguagem utópica, diferente, elevada, em meio ao mau gosto e ao comercialismo do sistema de signos da cidade que os circunda, mas sim buscam falar exatamente essa linguagem, usando seu léxico e sua sintaxe, que foi, emblematicamente, "aprendida em Las Vegas".

No primeiro desses requisitos, o Bonaventure de Portman sai-se muito bem: é um edifício popular, visitado com entusiasmo pelos habitantes locais e pelos turistas (ainda que os outros edifícios de Portman façam um sucesso ainda maior nesse aspecto). A inserção populista no interior do tecido urbano é, porém, uma outra história, e é com ela que vamos começar. O Bonaventure tem três entradas, uma pela Figueroa e as outras duas por jardins elevados do outro lado do hotel, construídos no que restou do que antes era Bunker Hill. Nenhuma das três é parecida, nem de longe, com as marquises dos velhos hotéis, ou com as monumentais *porte cochere* com que os suntuosos edifícios de antigamente marcavam nossa passagem da rua para seu interior. As entradas para o Bonaventure são, digamos assim, parecidas com entradas laterais ou de fundos: os jardins de trás nos levam ao sexto andar e, uma vez lá, temos que descer a pé um andar até achar um elevador que nos leve até o saguão. Por sua vez, a entrada que ainda somos tentados a considerar como a principal, em Figueroa, nos leva, com bagagem e tudo, ao segundo andar do *shopping*, de onde é preciso pegar a escada rolante até a portaria principal. O que primeiro quero sugerir a respeito desses caminhos curiosamente desmarcados é que eles parecem ter sido impostos por uma espécie de nova categoria de fechamento que governa o espaço interno do próprio hotel (e isso muito mais do que os limites materiais com que teve de lidar Portman). Creio que, assim como alguns outros edifícios caracteristicamente pós-modernos, como o Beaubourg, em Paris,

ou o Eaton Centre, em Toronto, o Bonaventure aspira a ser um espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura; ao mesmo tempo, a esse novo espaço total corresponde uma nova prática coletiva, uma nova modalidade segundo a qual os indivíduos se movem e se congregam, algo como a prática de uma nova e historicamente original hipermultidão. Nesse sentido, então, idealmente, a minicidade do Bonaventure de Portman não deveria ter nenhuma entrada, uma vez que toda entrada sempre será o fio que liga o edifício à cidade que o circunda: porque ele não quer ser parte da cidade, mas seu equivalente ou substituto. É óbvio que isso não é possível, mas essa é a causa da redução das entradas a um mínimo indispensável[19]. Mas essa cisão da cidade é diferente da dos monumentos do Estilo Internacional, em que o ato de disjunção era violento, visível e tinha um significado simbólico real — como nos grandes pilotis de Le Corbusier, que separam de maneira radical o novo espaço utópico do moderno do tecido

Westin Bonaventure (Portman)

urbano decaído e degradado, que o edifício repudia assim explicitamente (embora o moderno apostasse que esse novo espaço utópico, com a virulência de seu *novum*, ativaria e finalmente transformaria o ambiente exatamente pelo poder de sua nova linguagem espacial). O Bonaventure, no entanto, satisfaz-se em "deixar o tecido urbano degradado continuar a ser em seu ser" (para parodiar Heidegger). Não se espera nenhum outro efeito, nenhuma transformação utópica protopolítica.

Interior do Westin Bonaventure (Portman)

Esse diagnóstico é confirmado pelo revestimento externo de vidro espelhado do Bonaventure, cuja função vou interpretar de forma bem diferente da que utilizei anteriormente, quando vi o fenômeno da reflexão em geral como um aspecto do desenvolvimento da temática da tecnologia reprodutiva (as duas leituras não são, entretanto, incompatíveis). O que quero ressaltar agora é o modo pelo qual esse revestimento de vidro repele a cidade lá fora, uma repulsa cuja analogia encontramos naqueles óculos de sol espelhados, que impedem um interlocutor de ver nossos olhos, dotando-nos assim de certa agressividade e certo poder sobre o outro. De modo similar, o revestimento de vidro dota o Bonaventure de certa dissociação peculiar e deslocada de sua vizinhança: não se trata nem mesmo de um exterior, na medida em que, ao se olhar para as paredes externas, não se vê o hotel, mas imagens distorcidas de tudo que o circunda.

Unité d'habitation, de Le Corbusier

Consideremos agora as escadas rolantes e os elevadores. Dado que eles causam um prazer bem real em Portman, em especial os últimos, que o artista denominou de "esculturas cinéticas gigantes" e, certamente, são responsáveis por muito do espetacular e do excitante do interior do hotel — em especial nos Hyatts, onde, como grandes lanternas japonesas, ou gôndolas, eles sobem e descem sem parar —, dado que são deliberadamente destacados e enfatizados, eu acredito que é preciso ver tais "movedores de pessoas" (o termo é do próprio Portman, emprestado a Disney) como tendo um significado maior do que o de meras funções e peças de engenharia. Enfim, sabemos que a teoria arquitetônica recente começou a tomar empréstimos da análise da narrativa de outros campos e tem visto nossa trajetória física em tais edifícios como narrativas ou histórias virtuais, que somos chamados a completar e preencher com nossos próprios corpos e movimentos. No Bonaventure, no entanto, temos uma intensificação dialética desse processo: parece-me que os elevadores e as escadas rolantes substituem o movimento, mas também, e acima de tudo, se autodesignam como novos sinais reflexivos ou emblemas do movimento propriamente dito (algo que ficará mais evidente quando tratarmos da questão do que resta, nesse edifício, das antigas formas do movimento, em especial do andar). Aqui o passeio narrativo foi sublinhado, simbolizado, reificado e substituído pela máquina de transporte que se torna o significante alegórico daquele passeio a pé mais antigo, que não nos é mais permitido dar sozinhos: e isso é uma intensificação dialética da auto-referencialidade de toda cultura moderna, que tende a se voltar para si mesma e a designar sua própria produção cultural como seu conteúdo.

Fico mais perplexo para explicar a coisa em si mesma, a experiência do espaço que se tem ao sair desses mecanismos alegóricos no saguão ou no átrio, com sua grande coluna central cercada por um lago em miniatura, todo o conjunto posicionado entre quatro torres residenciais com seus elevadores e cercado por sacadas em relevo, encimadas por um teto de vidro no sexto andar. Sinto-me tentado a dizer que tal espaço torna impossível o uso da linguagem mais antiga do volume ou de volumes, já que estes não podem ser apreendidos. Grandes tapeçarias suspensas enchem esse espaço vazio de modo a perturbar sistemática e deliberadamente qualquer forma que se possa supor que ele tenha, ao mesmo tempo que uma ocupação constante nos dá a impressão de que o vazio está aqui absolutamente lotado, que ele é um elemento no qual nós mesmos estamos imersos, sem nada daquela distância anterior que nos possibilitava a percepção de volume ou de perspectiva. Estamos metidos nesse hiperespaço com nossos olhos e nossos corpos; e se antes parecia que a supressão da profundidade, a que me referi ao tratar da pintura e da literatura pós-moderna, seria difícil de conseguir na arquitetura, talvez a imersão nesse espaço desconcertante possa agora servir como o seu equivalente formal no novo *medium*.

Entretanto, o elevador e a escada rolante são, nesse contexto, opostos dialéticos; e pode-se sugerir que o movimento glorioso da gôndola-elevador é também uma compensação dialética para esse espaço preenchido do átrio — ele nos dá a oportunidade de ter uma experiência espacial radicalmente diferente, ainda que complementar: a de subir rapidamente pelo elevador, passar o teto de vidro e ir, ao longo das quatro torres simétricas, para fora, com o referente, a própria Los Angeles, exposto de forma empolgante e até alarmante diante de nós. Mas mesmo esse movimento vertical é contido: o elevador nos leva até um desses bares giratórios onde, uma vez que nos sentamos, somos girados passivamente e se nos oferece um espetáculo contemplativo da própria cidade, agora transformada em imagem de si mesma pelo vidro das janelas através das quais nós a olhamos.

Podemos concluir tudo isso voltando para o espaço central do saguão (observando, de passagem, que os quartos do hotel são claramente marginalizados: os corredores escuros das alas residenciais têm teto baixo e são de uma funcionalidade deprimente; sabe-se, ainda, que os quartos são de péssimo gosto). A descida é extremamente dramática, com o elevador mergulhando através do teto para cair no lago. O que acontece quando chegamos lá é uma outra coisa, que só podemos caracterizar como uma experiência brutal de desorientação, algo como a vingança desse espaço contra os que ainda tentam andar nele. Dada a simetria absoluta das quatro torres, é quase impossível orientar-se no saguão; recentemente foi preciso colocar código de cores e setas indicativas em uma tentativa frustrada, mas reveladora e meio desesperada, de restaurar as coordenadas do espaço anterior. Vou considerar como resultado prático dessa mutação espacial o conhecido dilema dos donos de loja nas várias galerias: desde a inauguração do hotel, em 1977, ficou evidente que ninguém jamais conseguiria encontrar nenhuma dessas lojas, e, mesmo se alguém achasse uma, seria bastante improvável que tivesse a sorte de encontrá-la pela segunda vez; conseqüentemente, os lojistas que as alugaram estão desesperados e todas as mercadorias à venda ali estão com seus preços reduzidos. Ao nos lembrarmos de que Portman é um homem de negócios além de ser um milionário empreendedor e um arquiteto, um artista que ao mesmo tempo é um capitalista, não podemos deixar de pensar que aí se encerra algo como um "retorno do reprimido".

E assim chego a meu ponto principal aqui, o de que essa última mutação do espaço — o hiperespaço pós-modernista — finalmente conseguiu ultrapassar a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável. Pode-se sugerir agora que esse ponto de disjunção alarmante entre o corpo e o ambiente construído — que está para o choque inicial do modernismo assim como a velocidade da nave espacial está para a do automóvel — seja visto como um símbolo e um análogo daquele dilema ainda mais agudo que é o da incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a enorme rede global e multi-

nacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais.

Mas como quero deixar bem claro que não se deve pensar que o espaço de Portman deve ser entendido como algo excepcional, ou como um espaço tão marginalizado e específico de lazer como a Disneylândia, vou concluir justapondo esse espaço complacente, de diversão (apesar de espantoso) e de lazer, e seu análogo em uma área bem diferente, a saber, o espaço da guerra pós-moderna, em especial como Michael Kerr o evoca em *Dispatches*, um livro notável sobre o Vietnã. A extraordinária inovação lingüística dessa obra pode ainda ser considerada pós-moderna, pela maneira eclética como essa linguagem faz uma fusão de vários idioletos coletivos contemporâneos, como a linguagem do *rock* e a dos negros: mas essa fusão é ditada por questões de conteúdo. Essa guerra terrível, a primeira da pós-modernidade, não pode ser narrada segundo nenhum dos paradigmas tradicionais do romance ou dos filmes de guerra — de fato, a derrocada de todos os paradigmas narrativos anteriores, ao lado da liquidação de qualquer linguagem compartilhada com que um veterano pudesse transmitir essa experiência, é um dos principais assuntos do livro e abre, pode-se dizer, um espaço para uma nova reflexividade. A exposição de Benjamin sobre Baudelaire, e sobre a emergência do modernismo a partir de uma nova experiência da tecnologia da cidade que transcende todos os velhos hábitos de percepção corporal, é a um só tempo singularmente relevante e singularmente antiquada, à luz desse novo e inimaginável salto quântico da alienação tecnológica:

> Como um autêntico sobrevivente, um autêntico filho da guerra, ele acreditava na teoria do alvo-móvel. — Isso porque, fora as raras ocasiões em que se estava imobilizado ou encalhado, o sistema estava programado para manter você em movimento, se isso era o que você pensava que queria. Como técnica para se manter vivo, parecia ter tanto sentido quanto qualquer outra coisa, desde que, naturalmente, você estivesse lá, para começo de conversa, e quisesse ver aquilo de perto; começava claro e direto, mas acabava formando um cone à medida que avançava, porque quanto mais você se movia, mais você via, quanto mais você via, mais você arriscava, além da morte e da mutilação, e quanto mais você arriscava, mais você teria que largar um dia para ser um sobrevivente. Alguns de nós movimentávamo-nos pela guerra como loucos até que não podíamos mais ver para onde essa correria estava nos levando, apenas víamos, com uma clareza ocasional e inesperada, a guerra cobrindo toda sua superfície. Enquanto podíamos usar helicópteros como táxis, era preciso muito cansaço, ou uma depressão beirando o choque, ou, ainda, uma dúzia de cachimbos de ópio para nos manter pelo menos com uma aparência de quietude. Nós ainda ficávamos correndo sob nossa pele como se algo estivesse nos perseguindo, ah, ah: La Vida Loca. Quando voltei, durante meses as centenas de helicópteros que eu tinha usado começaram a se juntar até que formaram um meta-helicóptero conjunto, e para mim isso era a coisa mais *sexy* que existia; o salvador-destruidor, o provedor-desperdiçador, a mão direita e a esquer-

da, ágil, fluente, esperto e humano; aço quente, graxa, a rede de lona saturada de selva, o suor esfriando e depois esquentando de novo, um cassete de *rock and roll* em uma orelha e a rajada da metralhadora na outra, combustível, calor, vitalidade, e morte, a própria morte, raramente uma intrusa[20].

Nessa nova máquina que não pode, como as antigas máquinas do modernismo — a locomotiva e o aeroplano —, representar o movimento, mas só pode ser representada *em movimento*, concentra-se algo do mistério do novo espaço pós-moderno.

VI

A concepção de pós-modernismo aqui esboçada é uma concepção histórica e não meramente estilística. É preciso insistir na diferença radical entre uma visão do pós-modernismo como um estilo (opcional) entre muitos outros disponíveis e uma visão que procura apreendê-lo como a dominante cultural da lógica do capitalismo tardio. Essas duas abordagens, na verdade, acabam gerando duas maneiras muito diferentes de conceituar o fenômeno como um todo: por um lado, julgamento moral (não importa se positivo ou negativo) e, por outro, tentativa genuinamente dialética de se pensar nosso tempo presente na história.

Da avaliação moral positiva do pós-modernismo pouco precisa ser dito: a celebração complacente (ainda que delirante) dos seguidores do *camp* desse novo mundo estético (incluindo suas dimensões econômicas e sociais, saudadas com igual entusiasmo sob o *slogan* da "sociedade pós-industrial") é, certamente, inaceitável, ainda que possa ser menos óbvio que as fantasias correntes a respeito da natureza salvacionista da alta tecnologia, dos *chips* aos robôs — fantasias compartilhadas não só por governos de direita e de esquerda como também por muitos intelectuais —, são essencialmente iguais às apologias vulgares do pós-modernismo.

Mas, nesse caso, segue-se que devemos rejeitar também as condenações moralistas do pós-modernismo e de sua trivialidade essencial por justaposição à "seriedade" utópica dos altos modernismos: são julgamentos que vêm tanto da direita radical como da esquerda. E não restam dúvidas de que a lógica do simulacro, com sua transformação de novas realidades em imagens de televisão, faz muito mais do que meramente replicar a lógica do capitalismo tardio: ela a reforça e a intensifica. Ao mesmo tempo, para os grupos políticos que procuram intervir ativamente na história e modificar seu *momentum* passivo (com vistas a canalizá-lo no sentido de uma transformação socialista da sociedade ou a desviá-lo para o restabelecimento regressivo de uma fantasia de um passado mais simples), só pode haver muita coisa deplorável e repreensível em uma forma cultural de vício da imagem que, ao transformar o passado em uma miragem visual, em estereótipos, ou textos,

abole, efetivamente, qualquer sentido prático do futuro e de um projeto coletivo, e abandona a tarefa de pensar o futuro às fantasias de pura catástrofe e cataclismos inexplicáveis, que vão de visões de "terrorismo" no nível social a visões de câncer no nível pessoal. Entretanto, se o pós-modernismo é um fenômeno histórico, então a tentativa de conceituá-lo em termos de moral, ou de julgamentos moralizantes, tem que ser identificada como um erro categorial. Isso torna-se mais óbvio ao questionarmos a posição do crítico cultural moralista; este, como todos nós, está tão profundamente imerso no espaço pós-moderno, tão profundamente tingido e contaminado por suas novas categorias críticas que o luxo da crítica ideológica mais antiga, a indignada denúncia moral do outro, torna-se inviável.

A forma canônica da distinção que estou propondo aqui é a diferenciação de Hegel entre o pensar da moralidade individual ou moralização (*Moralität*) e o domínio totalmente diferente dos valores e práticas coletivas e sociais (*Sittlichkeit*)[21]. Mas sua forma definitiva encontra-se na demonstração de Marx da dialética materialista, notadamente naquelas páginas clássicas do *Manifesto*, que nos ensinam a difícil lição de um modo genuinamente dialético de pensar o desenvolvimento histórico e a mudança. O assunto da lição evidentemente é o desenvolvimento histórico do capitalismo e a formação de uma cultura especificamente burguesa. Num trecho bem conhecido, Marx nos incita a fazer o impossível, a saber, pensar esse desenvolvimento de forma positiva e negativa ao mesmo tempo; em outras palavras, chegar a um tipo de pensamento capaz de compreender ao mesmo tempo as características demonstravelmente funestas do capitalismo e seu extraordinário dinamismo liberador em um só raciocínio e sem atenuar a força de nenhum desses dois julgamentos. Devemos, de algum modo, elevar nossas mentes até um ponto em que seja possível entender o capitalismo como, ao mesmo tempo, a melhor e a pior coisa que jamais aconteceu à humanidade. A queda desse austero imperativo dialético para a instância mais confortável da tomada de uma posição moral é irrevogável e demasiadamente humana: ainda assim, a urgência do assunto exige que façamos pelo menos o esforço de pensar dialeticamente a evolução do capitalismo tardio como um progresso e uma catástrofe ao mesmo tempo.

Esse esforço sugere duas questões imediatas, com as quais vamos concluir estas reflexões. Podemos, de fato, identificar um "momento de verdade" em meio aos mais evidentes "momentos de falsidade" da cultura pós-moderna? E, mesmo que possamos fazer isso, será que não há algo em última análise paralisante na visão dialética de desenvolvimento histórico proposta acima; será que ela não tende a nos desmobilizar, e nos reduzir à passividade e impotência ao obliterar, sistematicamente, as possibilidades de ação sob a névoa impenetrável da inevitabilidade histórica? É pertinente discutir essas duas questões relacionadas em termos da possibilidade, em nossos dias, de uma política cultural contemporânea eficiente e da construção de uma cultura genuinamente política.

Focalizar o problema nesses termos evidentemente significa levantar a questão mais genuína do destino da cultura em geral, e da função da cultura em particular, como um nível ou instância social na era pós-moderna. Tudo que foi dito na discussão anterior sugere que o que temos chamado de pós-modernismo é inseparável da, e impensável sem, hipótese de uma mutação fundamental na esfera da cultura no mundo do capitalismo tardio, que inclui uma modificação significativa de sua função social. Discussões anteriores sobre o lugar, a função ou a esfera da cultura (em especial o ensaio clássico de Herbert Marcuse, "The afirmative character of culture") enfatizavam sempre aquilo que uma linguagem diferente chamaria de "semi-autonomia" do domínio cultural: sua existência fantasmática, ainda que utópica, para o bem ou para o mal, acima do mundo prático do existente, cuja imagem ele reflete em formas que variam de legitimações por semelhança lisonjeira a condenações pela sátira crítica ou pelo sofrimento utópico.

O que devemos perguntar agora é se precisamente essa semi-autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio. Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente, afirmar o seu desaparecimento ou extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social — do valor econômico e do poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique — pode ser considerado como cultural, em um sentido original que não foi, até agora, teorizado. Essa proposição, no entanto, é totalmente consistente com o diagnóstico anterior de uma sociedade da imagem ou do simulacro, e da transformação do "real" em uma série de pseudo-eventos.

Ela sugere, ainda, que algumas de nossas mais caras e veneráveis concepções radicais sobre a natureza da política cultural podem, por essa razão, estar fora de moda. Por mais diferentes que fossem, todas essas concepções — que vão de *slogans* de negatividade, oposição e subversão à crítica e à reflexividade — compartilhavam um pressuposto único, fundamentalmente espacial, que pode ser resumido na fórmula igualmente venerável da "distância crítica". Nenhuma das teorias de política cultural da esquerda contemporânea foi capaz de prescindir de noções variáveis de uma certa distância estética mínima, da possibilidade de colocar o ato cultural fora do ser massivo do capital e atacá-lo a partir daí. Mas a demonstração acima sugere que a distância em geral (incluindo, em especial, a distância estética) é exatamente o que foi abolido no novo espaço do pós-modernismo. Estamos submersos no que são, a partir de agora, volumes dilatados e saturados a um ponto que nossos próprios corpos pós-modernos estão desprovidos de coordenadas espaciais, incapazes na prática (e, é claro, na teoria) de se distanciarem; ao mesmo tempo, já nos referimos a como a nova expansão do capital mul-

tinacional acaba penetrando e colonizando exatamente aqueles enclaves pré-capitalistas (a Natureza e o Inconsciente) que antes ofereciam uma base extraterritorial ou arquimediana para a efetividade crítica. A linguagem cifrada da cooptação é, por isso, onipresente na esquerda, mas parece oferecer uma base teórica completamente inadequada para entender uma situação em que todos nós, de um modo ou de outro, temos a vaga sensação de que não apenas as formas contraculturais locais e pontuais de resistência cultural e de guerrilha, mas também as intervenções explicitamente políticas como as de *The Clash*, são todas de algum modo secretamente desarmadas e reabsorvidas pelo sistema do qual podem ser consideradas parte integrante, uma vez que não conseguem se distanciar dele.

O que agora devemos afirmar é que precisamente esse novo e original espaço global, extraordinariamente desmoralizante e deprimente, é o "momento de verdade" do pós-modernismo. O que foi denominado "sublime" pós-moderno é apenas o momento em que esse conteúdo se tornou mais explícito, veio para mais perto da superfície da consciência como um novo tipo de espaço coerente — mesmo que um certo disfarce figural, ou ocultamento, ainda esteja em operação, em especial na temática do *high-tech* em que o novo conteúdo espacial ainda é dramatizado e articulado. Assim, as características anteriores do pós-modernismo, acima enumeradas, podem agora ser vistas como aspectos parciais (embora constitutivos) do mesmo objeto espacial geral.

O argumento em favor de uma certa autenticidade nessas produções patentemente ideológicas depende da proposição anterior de que o que vimos chamando de espaço pós-moderno (ou multinacional) não é meramente uma ideologia cultural ou uma fantasia, mas é uma realidade genuinamente histórica (e sócio-econômica), a terceira grande expansão original do capitalismo pelo mundo (após as expansões anteriores dos mercados nacionais e do antigo sistema imperialista, que tinham suas próprias especificidades culturais e geraram novos tipos de espaço apropriados a suas dinâmicas). As tentativas irrefletidas e distorcidas da produção cultural mais recente de explorar e expressar esse novo espaço devem ser consideradas, a seu modo, como uma série de abordagens da representação de uma (nova) realidade (para usarmos uma linguagem mais antiquada). Por mais paradoxais que possam parecer esses termos, seguindo uma opção interpretativa clássica eles podem ser lidos como novas formas peculiares de realismo (ou, ao menos, como mimésis da realidade), ao mesmo tempo que podem ser igualmente analisados como uma série de tentativas de nos distrair e nos desviar dessa realidade, ou de disfarçar suas contradições e resolvê-las na aparência de várias mistificações formais.

No entanto, no que diz respeito a essa própria realidade — esse espaço original ainda não teorizado de um novo "sistema mundial" do capitalismo tardio ou multinacional, um espaço cujos aspectos negativos ou lamentáveis são demasiado óbvios —, a dialética exige que façamos igualmente uma ava-

liação positiva ou "progressiva" de sua emergência, do mesmo modo que Marx fez com o mercado mundial como horizonte das economias nacionais, ou Lênin com o antigo sistema imperialista global. Pois nem para Marx, nem para Lênin, o socialismo era uma questão de volta a um sistema menor (e portanto menos repressivo e abrangente) de organização social; ao contrário, as dimensões a que chegou o capital em sua época eram entendidas como a promessa, a moldura e a precondição para chegar a um socialismo novo e mais abrangente. Não será isso o que se dá com esse espaço ainda mais global e totalizante do novo sistema mundial, que demanda a intervenção e elaboração de um internacionalismo de um tipo radicalmente novo? O realinhamento desastroso da revolução socialista com os velhos nacionalismos (e não apenas no Sudeste Asiático), cujos resultados têm necessariamente gerado várias reflexões recentes da esquerda, é um exemplo em apoio a essa proposição.

Mas, se tudo isso é verdade, fica evidente pelo menos uma forma possível de política radical de esquerda, com a condição estética última que deve ser observada logo de saída. Os produtores e teóricos culturais de esquerda — em especial aqueles formados pela tradição cultural burguesa, que vem do romantismo e valoriza as formas do "gênio" criativo, espontâneo ou instintivo, mas também por razões históricas bem óbvias, como o jdanovismo e as tristes conseqüências de intervenções políticas e partidárias nas artes — têm, por reação, se deixado intimidar, indevidamente, pelo repúdio da estética burguesa e, em especial, do alto modernismo, a uma das mais antigas das funções da arte — a pedagógica e a didática. A função educativa da arte, no entanto, sempre foi sublinhada nas eras clássicas (ainda que tomasse principalmente a forma moralista), enquanto o trabalho prodigioso e ainda imperfeitamente compreendido de Brecht reafirma, de um modo novo, original e formalmente inovador, para a época do modernismo, uma nova e complexa percepção da relação entre cultura e pedagogia. O modelo cultural que proponho, do mesmo modo, coloca em evidência as dimensões cognitivas e pedagógicas da arte e da cultura políticas, dimensões que foram enfatizadas de modos bem diferentes por Lukács e Brecht (para os diferentes momentos do realismo e do modernismo, respectivamente).

Não podemos, no entanto, voltar a práticas estéticas elaboradas com base em situações históricas e dilemas que não são mais os nossos. Nesse ínterim, a concepção de espaço aqui desenvolvida sugere que um modelo de cultura política apropriado a nossa própria situação terá necessariamente que levantar os problemas do espaço como sua questão organizativa fundamental. Vou então definir, provisoriamente, a estética dessa nova (e hipotética) forma cultural como uma estética de *mapeamento cognitivo.*

Em um trabalho clássico, *The image of the city,* Kevin Lynch nos ensinou que a cidade alienada é, acima de tudo, um espaço onde as pessoas são incapazes de mapear (em suas mentes) sua própria posição ou a totalidade urbana na qual se encontram: redes urbanas como a de Jersey City, em que não se encontra nenhum dos marcos tradicionais (monumentos, pontos cen-

trais, limites naturais, perspectivas construídas), são os exemplos mais óbvios. A desalienação na cidade tradicional envolve, então, a reconquista prática de um sentido de localização e de reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória e que o sujeito individual pode mapear e remapear, a cada momento das trajetórias variáveis e opcionais. O trabalho de Lynch é delimitado pela restrição deliberada de seu assunto aos problemas da forma urbana enquanto tal, mas ele se torna extraordinariamente sugestivo quando projetado sobre os grandes espaços nacionais e globais mencionados aqui. Mas não se deve presumir, de forma intempestiva, que seu modelo — ainda que levante as questões centrais da representação como tal — pode ser facilmente destruído pelas críticas convencionais do pós-estruturalismo à "ideologia da representação" ou da *mímesis.* O mapa cognitivo não é exatamente mimético nesse sentido mais antigo: de fato, as questões teóricas que ele levanta nos permitem recolocar a análise da representação em um nível mais alto e complexo.

Há, para começar, uma convergência muito interessante entre os problemas empíricos estudados por Lynch em termos de espaço urbano e a grande redefinição althusseriana (e lacaniana) da ideologia como a "representação *imaginária* da relação do sujeito com sua condição *real* de existência"[22]. Certamente essa é a função exata que o mapeamento cognitivo deve ter na moldura mais estreita da vida cotidiana na cidade: permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo.

Mas o trabalho de Lynch também sugere uma outra linha de desenvolvimento na medida em que a própria cartografia constitui sua instância — chave de mediação. Um retorno à história dessa ciência (que é também uma arte) nos mostra que o modelo de Lynch não corresponde, ainda, ao que vai se tornar a feitura de mapas. Os sujeitos de Lynch ainda estão claramente envolvidos em operações pré-cartográficas cujos resultados são tradicionalmente descritos antes como itinerários do que como mapas: diagramas que, organizados em torno de uma jornada existencial ainda baseada no sujeito, trazem bem marcadas todas as características fundamentais — oásis, altura das montanhas, rios, monumentos e outros. Os diagramas desse tipo mais desenvolvidos são os itinerários náuticos, a carta de navegação, ou *portulans,* em que são desenhadas as características da costa para o uso de navegadores do Mediterrâneo que raramente se aventuram em mar aberto.

Mas o compasso, de imediato, introduz uma nova dimensão nas cartas de navegação, uma dimensão que vai modificar completamente a problemática do itinerário e que nos permite colocar o problema de um verdadeiro mapa cognitivo de forma muito mais complexa. Isso porque os novos instrumentos — o compasso, o sextante e o teodolito — correspondem não apenas a novos problemas de geografia e de navegação (a dificuldade de deter-

minar a longitude, especialmente na superfície curva do planeta, em oposição ao problema mais simples da latitude, que os navegantes europeus ainda podem determinar empiricamente, através da inspeção ocular da costa da África); eles também introduzem uma coordenada inteiramente nova: a relação com a totalidade, mediada particularmente pelas estrelas e por novas operações como a triangulação. Nesse ponto, o mapeamento cognitivo em seu sentido mais amplo começa a exigir a coordenação de dados da existência (a posição empírica do sujeito) com concepções não vividas, abstratas, da totalidade geográfica.

Finalmente, com o primeiro globo terrestre (1490) e com a invenção da projeção de Mercator mais ou menos na mesma época, aparece ainda uma terceira dimensão da cartografia, que envolve de imediato o que hoje chamaríamos de a natureza dos códigos de representação, a estrutura intrínseca das várias mídias, a intervenção, nas concepções miméticas mais simplistas de mapeamento, de toda a nova questão fundamental das linguagens de representação, em especial o dilema insolúvel (quase heisenberguiano) da transferência do espaço curvo para as cartas planas. Nesse ponto, fica claro que não pode haver mapas verdadeiros (ao mesmo tempo, também se torna claro que é possível haver progresso científico, ou melhor, um avanço dialético, nos vários momentos históricos da feitura de mapas).

Ao transcodificar tudo isso para a problemática bem diferente da definição althusseriana de ideologia, é preciso marcar duas posições. A primeira é que o conceito althusseriano nos possibilita repensar essas questões especializadas da geografia e da cartografia em termos de espaço social — em termos, por exemplo, dos modos pelos quais nós todos, necessariamente, também fazemos o mapa cognitivo de nossa relação social individual com as realidades de classe locais, nacionais e internacionais. Entretanto, reformular desse modo o problema é enfrentar de novo aquelas mesmas dificuldades de mapeamento que estão postas de modos mais intensos e originais por aquele mesmo espaço global do momento pós-modernista ou multinacional que discutimos aqui. Não são questões meramente teóricas; elas têm conseqüências práticas e políticas urgentes, como se evidencia na sensação convencional que têm os sujeitos do Primeiro Mundo de habitar uma "sociedade pós-industrial" da qual desapareceu a produção convencional e onde não existem mais as classes sociais do tipo clássico — uma convicção que tem efeitos imediatos na práxis política.

O segundo ponto é que um retorno ao substrato lacaniano da teoria de Althusser pode nos proporcionar um enriquecimento metodológico proveitoso e sugestivo. A formulação de Althusser retoma uma velha distinção marxista, que se tornou clássica, entre a ciência e a ideologia que nos pode ser valiosa ainda hoje. O existencial — o posicionamento do sujeito individual, a experiência da vida cotidiana, o "ponto de vista" monádico a respeito do mundo ao qual estamos, como sujeitos biológicos, restritos — é, na fórmula althusseriana, implicitamente oposto ao domínio do conhecimento

abstrato, um domínio que, como nos recorda Lacan, nunca está posto, ou é realizado, em nenhum sujeito concreto, mas sim naquele vazio estrutural chamado de *sujet supposé savoir* (o sujeito suposto de saber), um lugar-de-sujeito do saber. O que se afirma não é a impossibilidade de se conhecer o mundo e sua totalidade de forma abstrata ou científica. A "ciência" marxista nos oferece exatamente uma maneira de se conhecer e de conceituar o mundo de modo abstrato, no sentido em que, por exemplo, o livro notável de Mandel nos oferece um *conhecimento* rico e elaborado do sistema global mundial — nunca se afirmou aqui que este é incognoscível, mas simplesmente que é irrepresentável, uma questão muito diferente. A fórmula althusseriana, em outras palavras, designa uma brecha, uma fenda, entre a experiência existencial e o conhecimento científico. A ideologia tem, então, de algum modo inventar uma maneira de articular essas duas dimensões distintas. O que uma visão historicista dessa definição teria que acrescentar é que tal coordenação, a produção de ideologias funcionais e vivenciais, é distinta em diferentes situações históricas, e, acima de tudo, que pode haver situações históricas em que isso não é possível de modo algum — e essa parece ser nossa situação na crise em que vivemos.

Mas o sistema lacaniano é tríplice, e não dualista. À oposição marxista-althusseriana da ideologia e da ciência correspondem apenas duas das funções tripartites lacanianas: o imaginário e o real, respectivamente. Nossa digressão sobre a cartografia, no entanto, com sua revelação final de uma dialética propriamente representacional dos códigos e da capacidade das linguagens individuais e das mídias, nos recorda que o que foi omitido até agora foi a dimensão do próprio Simbólico lacaniano.

Uma estética do mapeamento cognitivo — uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global — terá, necessariamente, que levar em conta essa dialética representacional extremamente complexa e inventar formas radicalmente novas para lhe fazer justiça. Esta não é, então, uma convocação para a volta a um tipo mais antigo de aparelhagem, a um espaço nacional mais antigo e transparente, ou a qualquer enclave de uma perspectiva mimética mais tradicional e tranqüilizadora: a nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental — o espaço mundial do capital multinacional —, ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial.

2. Teorias do pós-moderno

O problema do pós-modernismo — como suas características fundamentais devem ser descritas, ou mesmo se, em primeira instância, ele existe de fato, se o próprio conceito serve para alguma coisa, ou, ao contrário, é uma mistificação — é a um só tempo estético e político. É possível demonstrar que as várias posições possíveis do ponto de vista lógico sobre o assunto, em quaisquer termos que sejam apresentadas, sempre articulam visões da história nas quais o momento social que vivemos hoje é objeto ou de uma rejeição ou de uma ratificação, ambas essencialmente políticas. Na verdade, a própria premissa que torna o debate possível baseia-se em uma pressuposição estratégica inicial sobre nosso sistema social: dotar a cultura pós-moderna de qualquer originalidade histórica equivale a afirmar, implicitamente, que há uma diferença estrutural entre o que se chama, muitas vezes, de sociedade de consumo e momentos anteriores do capitalismo de que esta emergiu.

Essas várias possibilidades lógicas, no entanto, estão necessariamente ligadas a uma tomada de posição a respeito de uma outra questão que está inscrita na própria palavra "pós-modernismo", a saber, a da avaliação do que agora deve ser chamado de alto modernismo, ou de modernismo clássico. De fato, quando procedemos ao inventário inicial dos vários artefatos culturais que poderiam, plausivelmente, ser caracterizados como pós-modernos, é forte a tentação de procurar alguma "semelhança familiar" entre produtos e estilos tão heterogêneos, não neles mesmos, mas sim em algum impulso ou estética comum do alto modernismo, contra o qual eles reagem, de uma forma ou de outra.

Mas os debates sobre arquitetura — as discussões inaugurais sobre o pós-modernismo como estilo — tiveram o mérito de fixar a ressonância política dessas questões aparentemente estéticas e nos permitem detectá-la nas discussões às vezes mais veladas e codificadas das outras artes. De modo ge-

ral, quatro posições podem ser discernidas na variedade de pronunciamentos sobre o assunto; ainda que mesmo essa *combinatoire* ou esquema relativamente simples acabe se complicando pela impressão de que cada uma dessas possibilidades é suscetível de uma expressão politicamente progressista ou politicamente reacionária (falando agora de uma perspectiva marxista, ou da esquerda em geral).

Pode-se, por exemplo, saudar a chegada do pós-modernismo de uma perspectiva essencialmente antimodernista[1]. Uma geração anterior de críticos (especialmente Ihab Hassan) parece já ter feito algo nesse sentido, quando tratou a estética pós-modernista em termos de uma temática mais propriamente pós-estruturalista (o ataque do grupo de *Tel Quel* à ideologia da representação, o "fim da metafísica ocidental" heideggeriano ou derridiano), em que algo que ainda não é chamado de pós-modernismo (veja-se a profecia utópica no final de *As palavras e as coisas*, de Foucault) é saudado como a chegada de um modo totalmente novo de pensar e de estar no mundo. Mas, uma vez que a celebração de Hassan também inclui alguns dos mais extraordinários monumentos do alto modernismo (Joyce, Mallarmé), essa seria uma visada relativamente mais ambígua, se não fosse acompanhada pela celebração de uma nova tecnologia da informação, o que ressalta a afinidade de tais evocações com a tese política de uma sociedade propriamente pós-industrial.

Tudo isso perde muito de sua ambigüidade no *From Bauhaus to our house*, de Tom Wolfe, um livro por um lado bastante desinteressante — apenas registro dos debates recentes da arquitetura, por um escritor cujo próprio New Journalism é uma das variantes do pós-modernismo. Mas o que torna esse livro interessante e sintomático é a ausência de qualquer celebração utópica do pós-moderno e a presença, ainda mais surpreendente, de um ódio passional ao moderno, sentimento que perpassa o tom *camp* obrigatoriamente sarcástico da sua retórica; e não se trata aí de um sentimento novo, mas de uma paixão arcaica e datada. É como se o horror original da classe média ao testemunhar o surgimento do moderno — os primeiros Corbusiers, brancos como as primeiras catedrais do século XII quando recém-construídas, as primeiras obras de Picasso, retratando cabeças humanas com dois olhos em um só perfil, parecidas com um linguado, a chocante "obscuridade" das primeiras edições de *Ulysses* ou de "The waste land" —, essa aversão dos primeiros filisteus, *Spiessbürger*, *bourgeois*, ou conformistas de Main Street, tivesse repentinamente ressuscitado, infundindo as críticas mais recentes do modernismo com um espírito ideologicamente muito diferente, cujo efeito é, no geral, despertar no leitor uma simpatia igualmente arcaica pelo protopolítico. A diatribe de Wolfe oferece-nos, então, um exemplo didático da maneira pela qual um repúdio teórico, bem argumentado e contemporâneo, do moderno — muito de cuja força progressista vem de um novo sentido do urbano e de uma experiência então considerável da destrui-

ção de formas mais antigas da vida comunitária e urbana em nome da ortodoxia do alto modernismo — pode ser convenientemente reapropriado e posto a serviço de uma política cultural explicitamente reacionária.

Essas posições — antimoderna e pró-pós-moderna — encontram o seu oposto e inverso em um conjunto de contra-argumentos cujo objetivo é desacreditar a falsificação e irresponsabilidade do pós-moderno em geral através da reafirmação do impulso autêntico do que é considerado como a tradição viva e vital do alto modernismo. Os dois manifestos de Hilton Kramer, no número inaugural da revista *The New Criterion*, articulam poderosamente essa visão, contrastando a responsabilidade moral das "obras-primas" e dos monumentos do alto modernismo com a irresponsabilidade fundamental e a superficialidade de um pós-modernismo associado ao *camp* e à "zombaria", de que o estilo de Wolfe é o exemplo mais óbvio.

O que é mais paradoxal é que, politicamente, Kramer e Wolfe têm muito em comum; e parece haver uma certa inconsistência no modo como Kramer busca erradicar da "alta seriedade" dos clássicos do modernismo a postura fundamentalmente anticlasse média e a paixão protopolítica que impulsiona a rejeição, nas obras dos grandes modernistas, de Ibsen a Lawrence, de Van Gogh a Jackson Pollock, da vida familiar e dos tabus vitorianos, da generalização da mercadoria, da crescente asfixia causada pelo capitalismo dessacralizante. A tentativa engenhosa de Kramer de assimilar essa postura ostensivamente antiburguesa dos grandes artistas modernistas a uma "oposição leal", que seria sustentada em segredo pela própria burguesia, através de doações e de fundações, é, apesar de claramente inconvincente, certamente possível devido às contradições da política cultural do modernismo, cujas negações dependiam da persistência do que repudiavam, e cujos artistas mantinham uma relação simbiótica com o capital — isso com exceção dos que (como Brecht, um caso raríssimo) atingiam uma autoconsciência política genuína.

A estratégia de Kramer fica, entretanto, mais fácil de entender quando o projeto político de *The New Criterion* é esclarecido; pois a missão dessa revista é erradicar os anos 60 e o que resta de seu legado, e consignar todo esse período ao mesmo tipo de esquecimento que os anos 50 conseguiram mobilizar para os anos 30, ou os anos 20 para a rica cultura política dos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial. *The New Criterion* inscreve-se, então, no esforço contínuo, que hoje perpassa várias instâncias, de se construir uma nova contra-revolução cultural conservadora, cujos termos vão do estético à defesa da família e da religião. É, portanto, paradoxal que um projeto essencialmente político como esse acabe tendo que lastimar a onipresença da política na cultura contemporânea — uma infecção que se alastrou nos anos 60, mas que Kramer responsabiliza pela imbecilidade moral do pós-modernismo de nosso período.

O problema com essa operação — obviamente indispensável do ponto de vista conservador — é que, por alguma razão, sua retórica de papel-moeda não parece ter obtido o lastro em ouro do poder do Estado, como ocorreu no macarthismo ou no período dos Palmer raids*. O fracasso na Guerra do Vietnã parece ter impossibilitado o exercício explícito da força bruta da repressão[2] e ter dotado os anos 60 de uma permanência na memória, e na experiência coletiva, muito mais duradoura do que a das tradições dos anos 30 ou as de antes da Primeira Guerra Mundial. A "revolução cultural" de Kramer tende, portanto, a descambar, o mais das vezes, para uma débil e sentimental nostalgia dos anos 50 e da era de Eisenhower.

À luz do que já demonstramos a respeito das posições possíveis sobre o pós-moderno, não é de surpreender que, apesar da ideologia claramente conservadora dessa segunda avaliação da cena cultural contemporânea, ela também pode ser reapropriada por uma linha que é, seguramente, mais progressista. Devemos a Jürgen Habermas[3] essa reversão dramática e essa rearticulação do que resta da afirmação do valor supremo do moderno, e do repúdio da teoria e da prática do pós-modernismo. Para Habermas, no entanto, o vício central do pós-modernismo é sua função política reacionária, como expressa na tentativa generalizada de se desacreditar o impulso modernista que ele associa ao Iluminismo burguês e a seu espírito ainda universalizante e utópico. Com o próprio Adorno, Habermas busca resgatar e revalorizar o que ambos vêem como o poder essencialmente negativo, crítico e utópico das grandes expressões do alto modernismo. Por outro lado, sua tentativa de associar essas últimas com o espírito do Iluminismo do século XVIII marca uma ruptura decisiva com a sombria *Dialética do Iluminismo* de Adorno e de Horkheimer, na qual o *éthos* científico dos *philosophes* é dramatizado como um desejo mal canalizado de poder e de dominação sobre a natureza, e seu programa de dessacralização como o primeiro estágio do desenvolvimento de uma visão de mundo puramente instrumentalizante que leva direto a Auschwitz. Essa divergência bem marcada pode ser explicada pela própria visão de Habermas da história, que busca manter a promessa do "liberalismo" e do conteúdo essencialmente utópico da primeira ideologia universalizante burguesa (igualdade, direitos civis, humanitarismo, liberdade de expressão), mesmo a despeito do fracasso da realização desses ideais no desenvolvimento do próprio capital.

Quanto aos termos estéticos do debate, no entanto, não é correto responder à ressurreição do moderno em Habermas com a mera verificação empírica da sua extinção. Temos que levar em conta que a situação nacional em que Habermas escreve e pensa é bem diferente da americana: o macartismo e a repressão são bem reais na República Federal da Alemanha de hoje, e a

* Perseguições a comunistas nos anos 20, chefiadas por A. Mitchell Palmer, do Departamento de Justiça do governo americano. (N.T.)

intimidação intelectual da esquerda e o silenciamento de uma cultura de esquerda (em geral associada, pela direita da Alemanha ocidental, ao "terrorismo") são operações muito mais bem-sucedidas lá do que em outros lugares do Ocidente[4]. O triunfo de um novo macarthismo, e da cultura do *Spiessbürger* e dos filisteus, sugere a possibilidade de que, nessa situação nacional específica, Habermas pode muito bem estar certo, e as velhas formas do alto modernismo podem ainda reter algo do poder subversivo que já perderam em outros lugares. Nesse caso, um pós-modernismo que busque debilitar e corroer esse poder pode muito bem merecer seu diagnóstico ideológico numa forma local, mesmo que essa avaliação não possa ser generalizada.

As duas posições anteriores — antimoderno/pró-pós-moderno e pró-moderno/anti-pós-moderno — caracterizam-se pela aceitação do novo termo, aceitação que é equivalente a um acordo quanto a uma ruptura fundamental entre os momentos do moderno e do pós-moderno, quaisquer que sejam as avaliações sobre os dois movimentos. Restam ainda duas possibilidades lógicas finais, sendo que ambas dependem do repúdio a qualquer concepção de ruptura histórica e, portanto, implícita ou explicitamente, questionam a utilidade da própria categoria de pós-modernismo. As obras a ele associadas são reassimiladas ao modernismo clássico, de tal modo que o "pós-moderno" se torna pouco mais do que a forma do autenticamente moderno em nossos dias, e uma mera intensificação dialética do velho impulso modernista de inovação. (Tenho que omitir aqui uma série de outros debates, em grande parte acadêmicos, em que a própria continuidade do modernismo, como reafirmada por essas posições, é questionada, através da apresentação de um sentido mais vasto da continuidade, a partir do final do século XVIII, do romantismo, do qual o modernismo e o pós-modernismo seriam considerados meros estágios orgânicos.)

As duas posições finais sobre o assunto são, então, logicamente, uma avaliação negativa e uma positiva do pós-modernismo, agora reassimilado à tradição do alto modernismo. Assim, Jean-François Lyotard[5] propõe que seu próprio compromisso com o novo e com o emergente, com uma produção contemporânea ou pós-contemporânea, geralmente caracterizada hoje como pós-moderna, seja entendido como parte integrante da reafirmação da ordem autêntica do velho alto modernismo, bem em consonância com o espírito de Adorno. O desvio, ou guinada engenhosa, em sua proposta envolve a proposição de que o que é chamado de pós-modernismo não vem *depois* do alto modernismo, como o refugo deste, mas sim o prepara e precede, de tal forma que os pós-modernismos contemporâneos à nossa volta podem ser vistos como a promessa do retorno e da reinvenção, da triunfante reaparição do alto modernismo, dotado de todo seu antigo poder e de vida nova. Essa é uma visada profética, cuja análise se desenvolve em torno do impulso anti-representacional do modernismo e do pós-modernismo. As posições estéticas de Lyotard, no entanto, não podem ser avaliadas adequadamente em termos estéticos, já que o que lhes dá forma é uma con-

cepção essencialmente social e política de um novo sistema social além do capitalismo clássico (nossa velha amiga, a "sociedade pós-industrial"): a visão de um modernismo regenerado é, então, nesse sentido, inseparável de uma certa fé profética nas possibilidades e promessas de uma nova sociedade que se concretiza agora.

A inversão negativa dessa posição irá envolver, é claro, um repúdio ideológico do modernismo, de um tipo que pode ir das antigas análises de Lukács das formas do modernismo como réplicas da reificação da vida social capitalista até algumas das mais articuladas críticas do alto modernismo em nossos dias. O que distingue essa última posição dos antimodernismos já mencionados acima é que ela não se articula a partir da segurança da afirmação de uma nova cultura pós-modernista, mas vê esta última como uma mera degeneração dos impulsos já estigmatizados do próprio alto modernismo. Essa posição específica, talvez a mais desolada e a mais implacavelmente negativa de todas, está articulada nos trabalhos do historiador veneziano da arquitetura Manfredo Tafuri, cujas amplas análises[6] constituem uma poderosa condenação do que nós chamamos de impulsos protopolíticos do alto modernismo (a substituição "utópica" da política pela política cultural, a vocação de transformar o mundo pela transformação das formas, do espaço ou da linguagem). Tafuri, no entanto, não é menos contundente em sua anatomia da vocação negativa, desmistificadora e "crítica" dos vários modernismos cujas funções ele lê como sendo um tipo de "ardil da história" hegeliano, através do qual as tendências instrumentalizadoras e dessacralizadoras do próprio capital são, em última análise, realizadas exatamente através desse trabalho de demolição dos pensadores e dos artistas do movimento moderno. Desse modo, seu "anticapitalismo" acaba por lançar as bases para a organização e controle burocrático "total" do capitalismo tardio, e é lógico que Tafuri deva concluir afirmando a impossibilidade de qualquer transformação radical da cultura antes de uma transformação radical das próprias relações sociais.

A ambivalência política demonstrada nas duas posições anteriores parece-me manter-se aqui, mas agora no interior do próprio pensamento desses dois pensadores extremamente complexos. Ao contrário de muitos dos teóricos mencionados anteriormente, Tafuri e Lyotard são ambos figuras explicitamente políticas, com um compromisso claro com os valores de uma tradição revolucionária mais antiga. É evidente, por exemplo, que o endosso combativo de Lyotard ao valor supremo da inovação estética deve ser entendido como uma figura para uma certa visada revolucionária, enquanto todo o arcabouço conceitual de Tafuri é consistente com a tradição marxista clássica. No entanto são ambos, implicitamente, e de forma mais clara em certos momentos estratégicos, passíveis de ser reescritos em termos de um pós-marxismo que, no fim das contas, fica indistinto de um antimarxismo propriamente dito. Lyotard, por exemplo, tem procurado distinguir sua estética "revolucionária" dos velhos ideais da revolução política, que ele vê ou como

stalinistas, ou como arcaicos e incompatíveis com as condições de uma nova ordem social pós-industrial; já a noção apocalíptica de Tafuri de uma revolução social total implica uma concepção de um "sistema total" do capitalismo que, em um período de despolitização e de reação, está fatalmente destinado a dar no tipo de desânimo que tão freqüentemente levou marxistas a desistir de vez do político (penso em Horkheimer e Merleau-Ponty, assim como em muitos dos ex-trotskistas dos anos 30 e 40, e nos ex-maoístas dos anos 60 e 70).

O esquema combinatório acima indicado pode agora ser representado esquematicamente como segue, os sinais de mais ou de menos designando as funções politicamente progressistas ou reacionárias das posições em questão:

	ANTIMODERNISTA		PRÓ-MODERNISTA	
PRÓ-PÓS-MODERNISTA	Wolfe	–	Lyotard	+
	Jencks	+		–
ANTI-PÓS-MODERNISTA	Tafuri	–	Kramer	–
		+	Habermas	+

Com essas observações fechamos o círculo; podemos agora retornar ao conteúdo político mais positivo da primeira posição e, em particular, à questão de um certo impulso populista do pós-modernismo, que foi mérito de Charles Jencks (mas também de Venturi e outros) ressaltar — uma questão que também nos permitirá lidar de forma mais adequada com o pessimismo absoluto do marxismo de Tafuri. O que, no entanto, devemos observar antes de mais nada é que a maioria das posições políticas que informam um debate geralmente considerado estético são, na realidade, posições moralistas que buscam apresentar um julgamento final sobre o pós-modernismo, quer este seja estigmatizado como corrupto ou, pelo contrário, saudado como uma forma positiva, estética e culturalmente saudável de inovação. Mas uma análise genuinamente histórica e dialética de tais fenômenos — em especial quando se trata da questão do tempo e da história presentes, em que nós mesmos vivemos e lutamos — não se pode dar ao luxo empobrecido de tais julgamentos moralistas absolutos: a dialética está "além do bem e do mal" no sentido de uma escolha fácil do lado em que estamos (e daí sua visão glacial e desumana que já perturbava os contemporâneos do sistema original de Hegel). A questão é que estamos de tal forma *dentro* da cultura do pós-modernismo que é tão impossível um repúdio simplista quanto o é

uma celebração, igualmente simplista, complacente e corrupta. Julgamentos ideológicos a respeito do pós-modernismo hoje implicam necessariamente um julgamento a respeito de nós mesmos, assim como dos artefatos em questão; e certamente não é possível entender de forma adequada todo um período histórico como o nosso através de julgamentos morais globais, ou seu equivalente algo degradado, os diagnósticos pop-psicológicos. Na visão clássica do marxismo, as sementes do futuro já existem no presente e devem ser conceitualmente desembaraçadas dele através da análise e da prática política (os trabalhadores da Comuna de Paris, disse Marx em uma frase memorável, "*não têm nenhum ideal*" para realizar; eles meramente buscavam desembaraçar as novas formas de relações sociais emergentes das relações sociais mais antigas do capitalismo em meio às quais aquelas já começavam a despontar). Em vez de cair na tentação de denunciar a complacência do pós-modernismo como uma espécie de sintoma final da decadência, ou de saudar as novas formas como precursoras de uma nova utopia tecnológica e tecnocrática, parece mais apropriado avaliar a nova produção cultural a partir da hipótese de uma modificação geral da própria cultura, no bojo de uma reestruturação do capitalismo tardio como sistema[7].

No que diz respeito à questão da emergência do pós-moderno, no entanto, a afirmação de Jencks de que a arquitetura pós-moderna se distingue da do alto modernismo por suas prioridades populistas[8] pode servir como ponto de partida para uma discussão mais geral. O que isso significa no contexto específico da arquitetura é que, enquanto o agora espaço mais clássico do alto modernismo, de um Corbusier ou de um Wright, procurava se diferenciar radicalmente do tecido urbano degradado no qual se inseria — sua forma dependendo, então, de uma disjunção radical de seu contexto espacial (os altos pilotis como índices da separação do chão, e também preservando o caráter de *novum* do novo espaço) —, os edifícios pós-modernos, ao contrário, celebram sua inserção no tecido heterogêneo da paisagem do corredor comercial, dos motéis e das cadeias de *fast-food* da cidade americana posterior às superauto-estradas. Ao mesmo tempo, um jogo de alusões e de ecos formais (historicismo) assegura o parentesco dessas novas obras de arte arquitetônica com os ícones comerciais e espaços que os rodeiam, desse modo renunciando à pretensão de diferença e inovação do alto modernismo.

Se essa característica indubitavelmente significativa da arquitetura mais recente pode efetivamente ser chamada de *populista*, deve permanecer uma questão em aberto. Parece ser essencial distinguir as formas emergentes de uma nova cultura comercial — começando com os anúncios e se alastrando para a *embalagem* formal de todas as coisas, de produtos a edifícios, sem excluir as mercadorias artísticas tais como os *shows* de televisão (os logotipos), os *best-sellers* e filmes — das de um tipo mais antigo de cultura *folk* e genuinamente "popular", que florescia quando as velhas classes sociais do cam-

pesinato e do *artisanat* urbano ainda existiam e que, a partir do século XIX, têm sido gradualmente colonizadas e exterminadas pela integração ao sistema de mercado.

O que pelo menos se pode admitir é a presença mais generalizada dessa característica especial, que aparece de forma menos ambígua nas outras artes, um esmaecimento da antiga distinção entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa, uma distinção de que dependia o modernismo para sua especificidade, uma vez que sua função utópica consistia em, pelo menos parcialmente, assegurar a permanência de um espaço de experiência autêntica em contraste com o ambiente circundante de cultura comercial *low-* e *middle-brow*. De fato, pode-se argumentar que a emergência do alto modernismo é contemporânea da primeira grande expansão de uma cultura claramente de massa (Zola pode ser considerado um marco da última vez em que o romance de arte e o *best-seller* coexistiram em um mesmo texto).

É essa diferenciação constitutiva que está a ponto de desaparecer: já mencionamos a maneira pela qual, na música, depois de Schönberg e mesmo depois de Cage, as duas tradições antitéticas do "clássico" e do "popular" começam de novo a se mesclar. Nas artes visuais, a renovação da fotografia como um *medium* significativo em si mesmo e também como o "plano de substância" na arte *pop* ou no fotorrealismo é um sintoma do mesmo processo. De qualquer modo, torna-se no mínimo óbvio que os artistas mais recentes não "citam" materiais, fragmentos e motivos de uma cultura de massa ou popular como Flaubert começara a fazer: eles de algum modo os incorporam a tal ponto que muitas de nossas categorias de avaliação e crítica (fundadas, precisamente, em uma diferenciação radical entre uma cultura modernista e a cultura de massa) não mais parecem funcionar.

Mas, se é esse o caso, então parece pelo menos possível que aquilo que veste a máscara e faz os gestos do populismo nas várias apologias do pós-moderno e em manifestos é, na realidade, um mero reflexo e um sintoma de uma (certamente significativa) mutação cultural, na qual o que costumava ser estigmatizado como cultura de massa é agora admitido no circuito de um novo e ampliado domínio cultural. De qualquer maneira, era de esperar que um termo originário de uma tipologia de ideologias políticas fosse objeto de ajustes semânticos básicos quando o referente inicial (a aliança de classes da Frente Popular entre trabalhadores, camponeses e pequeno-burgueses geralmente chamados de "o povo") tivesse desaparecido.

Mas essa talvez não seja, no fim das contas, uma história tão nova assim: basta lembrar aqui o encanto de Freud ao descobrir uma obscura cultura tribal que era a única, entre as várias tradições de análise de sonhos, a ter conseguido chegar à idéia de que todos os sonhos escondiam um conteúdo sexual — exceto os sonhos eróticos, que queriam dizer outra coisa! E parece ser esse o caso do debate pós-modernista e da sociedade despolitizada e burocrática a que ele corresponde, onde todas as posições que parecem ser

culturais acabam sendo formas simbólicas de moralização política, menos a única nota explicitamente política, que sugere um deslizamento do político de volta ao cultural.

Nesse ponto, a objeção de sempre — de que essa classe inclui a si mesma, e de que essa taxonomia não inclui nenhum lugar (suficientemente privilegiado) de onde se possa observar e apresentar uma teorização própria — tem que ser computada, na teoria, como uma espécie de má reflexividade que corre atrás do próprio rabo, sem jamais atinar com a quadratura do círculo. A teoria do pós-modernismo parece ser um processo sem fim de derrubada interna, no qual a posição do observador é virada do avesso e a tabulação começa de novo em uma escala maior. O pós-moderno nos convida, então, a nos satisfazer com um arremedo sombrio da historicidade em geral, em que o esforço para atingir a autoconsciência, com a qual nossa própria situação concorre para completar qualquer ato de entendimento histórico, se repete de forma enfadonha como nos piores sonhos, e justapõe, à sua própria refutação filosófica pertinente do conceito de autoconsciência, o carnaval grotesco dos seus vários *replays*. O que resta dessa interminabilidade é então posto em cena na forma da inescapabilidade dos sinais de mais e de menos que emergem de seus lugares para infernizar o observador externo e para insistir sem cessar em um julgamento moral excluído de antemão da própria teoria. O ato provisório de prestidigitação através do qual até esse julgamento moral é adicionado à lista de características pertinentes, por uma teoria momentaneamente capaz de sair de si mesma e incluir seus próprios limites externos, mal dura o tempo suficiente para que a "teoria" se reforme e serenamente se transforme em um exemplo dessa clausura que ela propõe e antecipa. A teoria do pós-modernismo pode, desse modo, ascender finalmente ao nível do próprio sistema, do mesmo modo que as propagandas mais próximas do sistema, que celebram a liberdade inata de uma auto-reprodução cada vez mais absoluta.

Essas circunstâncias, que impedem de antemão qualquer teoria infalível do pós-moderno que possa ser recomendada sem reservas como uma arma e, muito menos, como um papel de tornassol, exigem certas reflexões sobre um uso apropriado que não nos leve de volta à auto-indulgência de qualquer tipo de regressão infinita. Nesse novo lugar encantado, no entanto, o falso problema pode se tornar o único lugar da verdade, de tal forma que a reflexão sobre a natureza de uma arte política em condições que a excluem por definição pode não ser a pior forma de marcar passo. Na verdade, imagino que (e as páginas que se seguem podem ou não confirmar isso) a "arte política pós-moderna" pode acabar sendo apenas isso — não arte em qualquer dos sentidos mais antigos, mas uma interminável conjectura a respeito de como, para começar, ela seria possível.

Os dualismos do moderno/pós-moderno são consideravelmente ainda mais intoleráveis do que a maioria dos dualismos corriqueiros; talvez isso os

torne imunes de antemão aos maus usos de que tais dualismos são, infalivelmente, a marca e o instrumento. É possível que a adição de um terceiro termo — ausente deste trabalho mas que é mobilizado em outro trabalho correlato[9] — possa ser usada para converter esse esquema reversível de modo a registrar a diferença em um esquema histórico mais produtivo e utilizável. O terceiro termo — vamos por um momento chamá-lo de "realismo", na falta de uma palavra melhor — dá conta da emergência de um referente secular a partir da eliminação dos códigos do sagrado pelo Iluminismo, ao mesmo tempo em que dá notícia do primeiro assentamento do próprio sistema econômico, antes que a linguagem e o mercado passassem pela segunda deterioração do moderno e do imperialismo. Esse novo terceiro termo, então, anterior aos outros, os mantém junto de quaisquer quartos termos que se postulem para os vários pré-capitalismos e nos oferece um paradigma de desenvolvimento mais abstrato, que parece recapitular sua cronologia fora de toda ordem cronológica, como nos filmes, na *rock music* e na literatura negra, para citar alguns exemplos. O que salva o novo esquema das aporias dos dualismos aqui enumerados também acaba por nos oferecer um treinamento intelectual para deixar as datas de lado, uma espécie de ascese do sincrônico na qual aprendemos a adiar a gratificação final do cronológico como modalidade do entendimento, uma gratificação que envolveria, de qualquer modo, sair do próprio sistema, do qual, no entanto, os dois ou três termos que apresentamos são elementos internos, infinitamente substituíveis.

Enquanto não pudermos fazer isso — e confrontados com a relutância em lançar um terceiro termo (ele mesmo com tantos conflitos externos quanto os outros dois juntos) —, apenas a seguinte recomendação, simples e higiênica, pode ser feita: que o dualismo seja usado em um certo sentido, contra ele mesmo, como um campo de visão lateral exigindo que nos fixemos em um objeto no qual não temos nenhum interesse. Resulta, então, que uma investigação rigorosa a respeito de qualquer característica do pós-moderno acabará por nos dizer muito pouco de valor sobre o próprio pós-modernismo, mas, contra sua própria vontade e sem nenhuma intenção, nos dirá muito a respeito do modernismo, e talvez o reverso seja verdade, ainda que os dois nunca devessem ter sido pensados como simétricos, para começar. Uma alteração cada vez mais rápida entre os dois pode, pelo menos, impedir que a postura celebratória ou o gesto fulminante moralizador acabem se consolidando em seus respectivos lugares

3. Surrealismo sem inconsciente

É voz corrente que toda era é dominada por um gênero, ou forma privilegiada, cuja estrutura parece ser a forma mais adequada para exprimir suas verdades secretas; ou talvez, se preferirmos uma maneira mais contemporânea de pensar, a forma que parece apresentar os sintomas mais claros do que Sartre chamaria de "neurose objetiva" de um tempo e de um lugar específicos. Hoje, no entanto, parece que não mais buscaríamos essas características, ou objetos sintomáticos, no mundo e na linguagem das formas e dos gêneros. O capitalismo, e a era moderna, é um período em que, após a extinção do sagrado e do espiritual, a materialidade profunda subjacente a todas as coisas finalmente apareceu à luz do dia, cheia de vida, pulsante e convulsiva; e está claro que a própria cultura é uma dessas coisas cuja materialidade fundamental, para nós, não é meramente evidente mas absolutamente inescapável. Isso também é mais uma lição da história: é devido ao fato de que a cultura se tornou material que nós estamos agora em uma posição que nos permite entender que ela sempre foi material, ou materialista, em suas estruturas e funções. Nós, pessoas pós-contemporâneas, temos uma palavra para essa descoberta — uma palavra que vem substituindo a linguagem mais antiga dos gêneros e das formas —, que é, por certo, a palavra *medium*, e em especial seu plural *media* [mídia], uma palavra que hoje evoca três signos relativamente distintos: o de uma modalidade artística ou forma específica de produção estética, o da tecnologia, geralmente organizada em torno de um aparato central ou de uma máquina, e, finalmente, o de uma instituição social. Esses três campos semânticos não definem um *medium*, ou *media*, mas designam as dimensões distintas que devem ser levadas em conta a fim de que tal definição possa ser completada ou construída. Parece-me evidente que a maioria dos conceitos estéticos tradicionais — em grande parte, mas não exclusivamente, pensados para

textos literários — não exige esse foco simultâneo nas múltiplas dimensões do material, do social e do estético.

É justamente porque tivemos que aprender que a cultura hoje é uma questão de mídia que começamos a perceber que a cultura sempre foi assim e que as formas e gêneros mais antigos, e até mesmo os exercícios espirituais e meditações mais antigos, os pensamentos e as expressões, também eram, a seu modo, produtos da mídia. A intervenção da máquina, a mecanização da cultura e a mediação da cultura pela Indústria da Consciência estão em toda parte, e talvez possa ser interessante explorar a possibilidade de ter sempre sido assim ao longo de toda a história humana, e mesmo durante os modos de produção pré-capitalistas mais antigos, radicalmente diferentes.

Mesmo assim, o paradoxal nesse deslocamento de uma terminologia literária para uma conceituação mediática emergente é que ele ocorre no exato momento em que a priorização filosófica da própria linguagem, e das várias filosofias lingüísticas, se tornou dominante e praticamente universal. Assim, o texto escrito perde seu *status* privilegiado e exemplar no exato momento em que as conceituações disponíveis para analisar a enorme variedade de objetos de estudo que a "realidade" nos apresenta (todos, em toda sua variedade, agora considerados como "textos") se tornaram quase que exclusivamente lingüísticas em sua orientação. A análise da mídia em termos lingüísticos e semióticos, portanto, pode muito bem ser indício de uma ampliação imperialista do domínio da linguagem de forma a incluir os fenômenos não-verbais — visuais ou musicais, corporais, espaciais —, mas pode também representar um desafio crítico e diruptivo aos próprios instrumentos conceituais que foram mobilizados para completar essa operação de assimilação.

Claro que a prioridade emergente das mídias em nossos dias não é uma nova descoberta. Há pelo menos setenta anos os profetas mais clarividentes têm-nos alertado, regularmente, para o fato de que a forma de arte dominante no século XX não era de modo algum a literatura — nem mesmo a pintura ou o teatro ou a sinfonia —, mas sim a nova arte, a única na história a ser inventada no período contemporâneo que é o cinema; isto é, a primeira forma de arte nitidamente mediática. O estranho a respeito desse prognóstico — cuja validade inatacável tornou-se, com o tempo, um lugar-comum — é que ele teve um efeito prático tão insignificante. De fato, a literatura, algumas vezes absorvendo as técnicas do cinema em sua própria substância, de forma inteligente e oportunista, continuou, durante todo o período moderno, a ser o paradigma estético ideologicamente dominante e a manter aberto o espaço em que foi introduzida uma série de inovações relevantes. O cinema, no entanto, em que pese a sua consonância profunda com a realidade do século XX, manteve uma relação apenas intermitente com o moderno nesse aspecto, e isso se deve, sem dúvida, às duas vidas, ou identidades, distintas por que estava (como o Orlando de Virginia Woolf)

destinado a passar, sucessivamente: a primeira, o período do cinema mudo, em que uma certa fusão entre a audiência de massa e o formal ou modernista provou ser viável (com soluções e formas que não somos mais capazes de entender, dada nossa peculiar amnésia histórica); e a segunda, o período sonoro, vindo então como a dominância de formas da cultura de massa (e comercial) com que o *medium* teve que se haver até poder reinventar, outra vez, mas de um modo novo, as formas do moderno, com os grandes *auteurs* dos anos 50 (Hitchcock, Bergman, Kurosawa, Fellini).

O que essa exposição nos diz, no entanto, é que por mais que a proclamação da prioridade do cinema em relação à literatura tenha sido útil para nos tirar da cultura impressa e/ou do logocentrismo, ela ainda é uma formulação modernista, fechada em um conjunto de valores e categorias que, em pleno pós-modernismo, são claramente antiquados e "históricos". Que os filmes de hoje, ou pelo menos alguns deles, se tornaram pós-modernistas é bastante óbvio, mas o mesmo se deu com algumas formas da produção literária. O argumento centrava-se, no entanto, na prioridade dessas formas, isto é, em sua capacidade de servir como índice supremo, privilegiado ou sintomático, do *Zeitgeist*; de ser, para usar uma linguagem mais contemporânea, a *dominante* cultural de uma nova conjuntura econômica e social; de ser — e finalmente colocando agora a perspectiva filosoficamente mais adequada ao assunto — o mais rico dos veículos alegóricos e hermenêuticos de uma nova descrição do próprio sistema. O cinema e a literatura não mais cumprem essa função, ainda que eu não vá me deter nas evidências circunstanciais de sua crescente dependência de materiais, de formas e de tecnologia, e até da temática tomada a esse novo *medium*, ou arte, que penso ser, hoje, o candidato mais provável à hegemonia.

A identidade desse candidato não é certamente secreta: trata-se, é claro, do vídeo e de suas manifestações correlatas, a televisão comercial e o vídeo experimental ou videoarte. Essa não é uma proposição que se prove; o que se procura é, como farei no restante deste capítulo, demonstrar o interesse dessa pressuposição e, em especial, a variedade de conseqüências que advêm ao se dar uma nova prioridade central aos processos do vídeo.

Uma característica bem significativa dessa pressuposição tem, no entanto, que ser sublinhada desde o início, já que ela envolve uma diferenciação *a priori* entre a teoria do cinema e o que quer que se proponha em termos de teoria ou, até mesmo, de descrição do vídeo. É a própria riqueza da teoria do cinema em nossos dias que nos leva a tomar essa decisão e a fazer essa advertência. Se a experiência da tela de cinema e de suas imagens hipnotizantes é característica e fundamentalmente diferente da experiência do monitor de televisão — algo que pode ser cientificamente inferido pelas diferenças técnicas de seus modos respectivos de codificar a informação visual, mas que também pode ser fenomenologicamente demonstrado —, então a própria maturidade e sofisticação das conceituações do cinema irão,

necessariamente, obscurecer as do vídeo, cujas características específicas exigem uma reconstrução nova e sem preconceitos, sem categorias extrapoladas e importadas. Podemos até aduzir aqui uma parábola para apoiar essa decisão metodológica: discutindo a hesitação dos escritores judeus da Europa Central entre escrever em alemão ou em iídiche, Kafka disse que essas duas línguas eram demasiado próximas uma da outra para que fosse possível qualquer tradução satisfatória. Algo semelhante a isso, então, é o que eu gostaria de dizer a respeito da relação entre a linguagem da teoria do cinema e a da teoria do vídeo, se esta de fato existe.

Dúvidas a esse respeito são sempre veiculadas, e em nenhum lugar de forma mais dramática do que em um ambicioso congresso sobre o assunto, patrocinado por *The Kitchen*, em outubro de 1980. Durante o congresso, um grande número de dignitários subiu ao pódio apenas para reclamar que eles não podiam entender por que tinham sido convidados já que não tinham nada especial para dizer sobre a televisão (ainda que alguns deles tenham admitido que, às vezes, assistiam à TV), muitos acrescentando, como um adendo, que um único conceito razoavelmente viável produzido sobre televisão lhes ocorria, e este era o conceito de "fluxo total" de Raymond Williams[1].

Talvez essas duas observações sejam mais intimamente ligadas do que se imagina: o bloqueio do pensamento original ante essa sólida janelinha contra a qual batemos a cabeça é relacionado exatamente com esse fluxo total ou ininterrupto que observamos através dela.

Pois parece-me plausível que em uma situação de fluxo total, o conteúdo da tela passando diante de nós o dia inteiro, sem interrupção (ou cujas interrupções — chamadas de comerciais — são menos intervalos do que oportunidades fortuitas para ir ao banheiro ou para fazer um sanduíche), o que se costuma chamar de distância crítica parece se tornar obsoleto. Desligar a televisão tem muito pouco a ver com o intervalo de uma peça de teatro ou de uma ópera, ou com o *grand finale* de um filme de cinema, as luzes se acendendo lentamente e a memória começando seu trabalho misterioso. De fato, se alguma distância crítica ainda é possível, ela está certamente ligada ao trabalho da memória. Mas esta parece não desempenhar nenhum papel na televisão, seja ela comercial ou não (ou, sinto-me tentado a dizer, no próprio pós-modernismo em geral): nada aqui nos assombra a mente e nos faz conservar imagens como nos grandes momentos do cinema (os quais, é claro, não ocorrem necessariamente nos "grandes filmes"). Então, uma descrição da exclusão estrutural da memória, e da distância crítica, pode muito bem levar ao impossível, ou seja, à própria teoria do vídeo — o modo pelo qual ele bloqueia sua própria teorização tornando-se, por si só, uma teoria.

Minha experiência, no entanto, me diz que não dá para pensar sobre as coisas simplesmente por decisão própria: as correntes profundas do pensamento muitas vezes precisam ser surpreendidas por via indireta, e até mesmo pela traição e pela artimanha, como quando nos desviamos de um

objetivo para atingi-lo de forma mais direta, ou olhamos um objeto mais de longe para registrá-lo de forma mais exata. Nesse sentido, uma reflexão adequada sobre a televisão comercial pode muito bem envolver ignorá-la e pensar a respeito de outra coisa; nesse caso, o vídeo experimental (ou, uma outra alternativa: a nova forma ou gênero chamada de MTV, da qual não posso tratar aqui). Isso é menos questão de cultura de massa *versus* cultura de elite do que de situação controlada de laboratório: o que é tão especializado a ponto de parecer aberrante e pouco pertinente no mundo da vida cotidiana — por exemplo, a poesia hermética — pode muitas vezes nos dar informações cruciais sobre as propriedades de nosso objeto de estudo (no exemplo acima, sobre a linguagem), cujas formas são obscurecidas no uso familiar e cotidiano. Liberto de todas as restrições das convenções, o vídeo experimental nos permite testemunhar todo o escopo das possibilidades e potencialidades desse *medium*, de forma a iluminar seus vários usos restritos, estes sendo subcategorias e casos especiais do primeiro.

Mas mesmo essa abordagem da televisão via vídeo experimental deve ser alheada e deslocada, se falar de inovação formal e de possibilidades mais abrangentes nos faz esperar o florescimento e a multiplicidade de novas formas e linguagens visuais: estas existem, é claro, e em um número tão desnorteante, para uma história curta como a da arte em vídeo (que muitos dizem ter começado com os primeiros experimentos de Nam June Paik em 1963), que nos sentimos tentados a duvidar de que qualquer descrição ou teoria vá poder dar conta dessa variedade. No entanto, penso ser esclarecedor abordar essa questão vindo de uma outra direção, levantando o problema do *tédio* como resposta estética e problema fenomenológico. Tanto na tradição freudiana quanto na marxista (neste caso Lukács, mas também a discussão de Sartre no *Journal of the phony war*) o "tédio" é considerado não tanto como uma propriedade objetiva das coisas, mas como uma resposta ao bloqueio das energias (quer sejam entendidas em termos de desejo ou de práxis). O tédio torna-se interessante como reação a situações de paralisia, mas também, sem dúvida, como um mecanismo de defesa ou comportamento de escape. Mesmo considerado no domínio mais estreito da recepção cultural, o tédio em relação a um tipo de trabalho, ou estilo, ou conteúdo, sempre pode ser usado de maneira produtiva como sintoma valioso de nossos próprios limites existenciais, ideológicos e culturais, um índice do que temos que recusar nas formas de prática cultural dos outros, e da ameaça que esta representa para a nossa própria racionalização sobre a cultura e o valor da arte. Por outro lado, não é nenhum grande segredo que, em alguns dos mais significantes trabalhos do alto modernismo, o que é entediante pode, muitas vezes, ser muito interessante, e vice-versa: uma combinação que pode ser dramatizada de imediato pela leitura de qualquer trecho de, por exemplo, Raymond Roussel. Temos, portanto, que despir o conceito de *tédio* (e sua experiência) de qualquer matiz axiológico e colocar toda a questão do valor estético entre parênteses. Eis um paradoxo que po-

de se tornar corriqueiro: se um texto entediante pode também ser bom (ou interessante, como agora o chamamos), textos excitantes, que incorporam diversão, distração, comercialização do tempo, talvez possam, algumas vezes, ser também "ruins" (ou degradados, para usar a linguagem da Escola de Frankfurt).

Imaginemos um rosto em nossa tela de televisão, acompanhado de uma série interminável de lamentações ou murmúrios incompreensíveis: o rosto permanece, ao longo de toda a "obra", imutável e completamente sem expressão, tornando-se, após algum tempo, parecido com um ícone, ou com uma máscara intemporal e imóvel. Essa é uma experiência a que, por curiosidade, nos submeteríamos por alguns minutos. Mas, quando começamos a folhear o programa distraidamente e descobrimos que esse videotexto em particular dura 21 minutos, o pânico toma conta de nossa mente, e qualquer outra coisa parece preferível. Mas 21 minutos não é um tempo terrivelmente longo em outros contextos (a imobilidade do iniciado ou do místico religioso pode nos dar aqui um ponto de referência), e a natureza dessa forma específica de tédio estético torna-se um problema interessante, especialmente quando nos lembramos da diferença entre a situação em que se assiste a um vídeo de arte e a experiência análoga do filme experimental (sempre se pode desligar o primeiro, sem ter que agüentar ficar sentado e bem-comportado em um ritual social e institucional). Como já mencionei, devemos, no entanto, evitar a conclusão simplista de que esse *tape* ou texto é apenas ruim; quero acrescentar, para evitar mal-entendidos, que há muitos videotextos divertidos e cativantes — mas também quero evitar a conclusão de que estes são apenas melhores (ou "bons", no sentido axiológico do termo).

Aqui entra em cena uma segunda tentativa de explicação, que envolve a intenção do autor. Podemos assim concluir que a escolha do *videomaker* foi uma escolha consciente e deliberada, e que, portanto, os 21 minutos desse *tape* devem ser interpretados como uma provocação, um ataque deliberado ao espectador, se não como um ato de pura agressividade. Nesse caso, nossa resposta foi a correta: o tédio e o pânico são reações apropriadas e um reconhecimento do significado desse ato estético em particular. Além das bem conhecidas aporias envolvidas no conceito de intenção literária, a temática de tal agressividade (estética, de classe, de gênero ou qualquer outra) é virtualmente impossível de ser restabelecida com base apenas no *tape* isoladamente.

Talvez, no entanto, os problemas dos motivos do sujeito individual possam ser evitados se nos voltarmos para um outro tipo de mediação envolvido aí, a saber, a da tecnologia e a da própria máquina. Sabemos, por exemplo, que nos primeiros tempos da fotografia, ou melhor, do daguerreótipo, as pessoas eram obrigadas a sentar-se absolutamente imóveis por períodos de tempo que, ainda que não fossem em termos absolutos tão longos, podem ainda assim ser classificados como *relativamente* intoleráveis. Logo

imaginamos, como exemplos, os rictos faciais incontroláveis ou a vontade de rir ou de se coçar. Por isso, os primeiros fotógrafos projetaram um aparato parecido com uma cadeira elétrica, no qual a cabeça de seus modelos, do menos reputado dos generais até o próprio Lincoln, era amarrada e imobilizada por trás durante os cinco ou dez minutos necessários de exposição. Roussel, que já mencionei aqui, representa o equivalente literário desse processo: suas descrições incrivelmente detalhistas e minuciosas dos objetos — um processo absolutamente infinito, sem nenhum tipo de princípio ou interesse temático — obrigam o leitor a se esforçar e a trabalhar seu percurso de um enunciado a outro, em um mundo sem-fim. Mas pode ser apropriado identificar os experimentos peculiares de Roussel como uma espécie de antecipação do pós-modernismo no interior do período mais antigo do modernismo; de qualquer modo, parece ser possível argumentar que as aberrações e excessos, que eram marginais ou subordinados no período modernista, tornaram-se dominantes na reestruturação sistêmica que se pode observar no que hoje chamamos de pós-modernismo. Fica claro, no entanto, que o vídeo experimental, quer o datemos do trabalho anterior de Paik no começo dos anos 60, quer da própria grande onda dessa nova forma de arte que se instaura em meados dos anos 70, é rigorosamente contemporâneo do pós-modernismo como período histórico.

Temos então a máquina de ambos os lados, a máquina como sujeito e como objeto, indiferentemente: a máquina da aparelhagem de fotografia apontada, como um cano de revólver, para o sujeito, cujo corpo está amarrado a seu correlato mecânico em algo como um aparelho de registro/recepção. Os indefesos espectadores do tempo do vídeo estão assim tão imobilizados, neutralizados e integrados à força quanto os velhos modelos fotográficos, que se tornaram, por instantes, parte da tecnologia do *medium*. É certo que a sala de estar (ou mesmo a relaxante informalidade de um museu de vídeos) parece um lugar improvável para essa assimilação do sujeito à tecnologia: no entanto, a atenção voluntária exigida pelo fluxo total do videotexto é bem pouco relaxante e bastante diferente do olhar confortável da tela de cinema, para não mencionar o distanciamento do freqüentador do teatro brechtiano fumando seu charuto. Na teoria contemporânea do cinema há muitas análises interessantes (grande parte delas feita numa perspectiva lacaniana) sobre a relação entre a mediação da máquina de filmar e a construção da subjetividade do espectador — a um só tempo despersonalizada e, ainda assim, fortemente motivada a restabelecer as falsas homogeneidades do ego e da representação. Penso que a despersonalização mecânica (ou descentramento do sujeito) vai ainda mais longe nesse outro *medium*, onde os próprios *auteurs* são dissolvidos do mesmo modo que o espectador (vou voltar a esse ponto mais adiante, em outro contexto).

Mas, como o vídeo é uma arte temporal, os efeitos mais paradoxais dessa apropriação tecnológica da subjetividade podem ser observados na

experiência do próprio tempo. Todos sabemos, mas sempre esquecemos, que as cenas ficcionais e diálogos na tela de cinema encurtam radicalmente a realidade do tempo do relógio e nunca são — devido aos mistérios agora sistematizados das várias técnicas de narrativa cinematográfica — coincidentes com a duração putativa de tais momentos na vida real, ou no "tempo real": e qualquer cineasta nos pode fazer lembrar disso com bastante desconforto, ao voltar ocasionalmente ao tempo real em algum episódio, o que então pode causar o mesmo desconforto intolerável que atribuímos a alguns *tapes* de vídeo. Será possível que o que está em jogo aqui é a questão da ficção, e que esta pode ser definida essencialmente como sendo a construção justamente dessas temporalidades fictícias encurtadas (seja nos filmes, seja na leitura), que são então substituídas por um tempo real que podemos, desse modo, esquecer momentaneamente? A questão da ficção e do fictício fica assim radicalmente dissociada das questões da narrativa e da narração de histórias como tal (ainda que retenha uma função e um papel centrais na prática de certas formas de narração): muito da confusão no assim chamado debate sobre a representação (muitas vezes incorporado ao debate sobre o realismo) acaba quando distinguimos analiticamente os efeitos da ficção e suas temporalidades ficcionais da estrutura da narrativa em geral.

De qualquer maneira, se esse for o caso, gostaríamos de acrescentar que o vídeo experimental *não* é ficcional nesse sentido, não projeta um tempo ficcional e não trabalha com ficção ou com ficções (ainda que trabalhe bem com estruturas narrativas). Essa distinção inicial abre espaço para outras, assim como para problemas novos e interessantes. O cinema, por exemplo, parece aproximar-se claramente desse estatuto de não-ficção no documentário; mas desconfio que, por vários motivos, a maioria dos filmes de documentário (assim como os vídeos de documentário) ainda projeta uma certa ficcionalidade residual — uma espécie de tempo construído do documentário — no próprio cerne de sua ideologia estética e no ritmo e efeitos de suas seqüências. Por outra via, ao lado dos processos não-ficcionais do vídeo experimental, pelo menos uma forma de vídeo claramente aspira à ficcionalidade do cinema, e esta é a televisão comercial, cujas especificidades, gostemos ou não delas, são mais bem abordadas através de uma descrição do vídeo experimental. Caracterizar as séries de televisão, os dramas e similares, em termos de uma imitação de outras artes ou mídias (mais notadamente da narrativa cinematográfica), provavelmente nos condena a perder a mais interessante das características de sua situação de produção, a saber: como, a partir das linguagens rigorosamente não-ficcionais do vídeo, a televisão comercial consegue produzir um simulacro do tempo ficcional.

Quanto à própria temporalidade, esta era vista pelos modernos, na melhor das hipóteses, como uma experiência e, na pior, como um tema, ainda que a realidade vislumbrada pelos primeiros modernos do século XIX (designada pela palavra *ennui*) já seja certamente essa temporalidade do tédio que identificamos no processo do vídeo, a passagem do tempo real mi-

nuto a minuto, o horror subjacente à realidade irrevogável do relógio funcionando. Mas esse envolvimento da máquina no processo nos permite agora talvez escapar da fenomenologia e da retórica da consciência e da experiência, e confrontar essa temporalidade aparentemente subjetiva de uma forma nova e materialista, uma forma que constitui também um novo tipo de materialismo, um materialismo não da matéria, mas da máquina. É como se, recolocando nossa discussão inicial do efeito retroativo de novos gêneros, a emergência da máquina em si mesma (elemento central na organização do *Capital*, de Marx) desvelasse, de forma inesperada, a materialidade produzida da vida e do tempo humanos. De fato, ao lado das várias exposições fenomenológicas da temporalidade, e das filosofias e ideologias do tempo, passamos a ter um grande número de estudos históricos da construção social do próprio tempo, entre os quais o mais influente continua sendo, sem dúvida, o ensaio clássico de E. P. Thompson[2] sobre os efeitos da introdução do cronômetro no local de trabalho. O tempo real, nesse sentido, é o tempo objetivo, isto é, o tempo dos objetos, um tempo sujeito às medições a que os objetos estão sujeitos. O tempo mensurável torna-se realidade devido à emergência da própria mensurabilidade, ou seja, racionalização e reificação no sentido estreitamente relacionado de Weber e Lukács; o tempo do relógio pressupõe uma máquina espacial peculiar — é o tempo de uma máquina ou, ainda melhor, o tempo da própria máquina.

Tentei dar a entender que o vídeo é especial — e nesse sentido historicamente privilegiado ou sintomático — porque é a única forma de arte, ou *medium*, na qual a junção do tempo e do espaço é o *locus* exato da forma, e também porque sua aparelhagem domina e despersonaliza de forma única tanto o sujeito quanto o objeto, transformando o primeiro em um aparato quase material de registro do tempo mecânico do segundo, e da imagem, ou "fluxo" total, do vídeo. Se adotamos a hipótese de que o capitalismo pode ser periodizado pelos saltos quânticos, ou mutações tecnológicas, através dos quais ele responde a suas crises sistêmicas mais profundas, então fica um pouco mais claro como e por que o vídeo — relacionado tão de perto com a tecnologia dominante do computador e da informação no capitalismo tardio, ou terceiro estágio do capital — pode reivindicar ser a forma de arte por excelência do capitalismo tardio.

Essas proposições nos permitem voltar ao próprio conceito de fluxo total e entender sua relação com a análise da televisão comercial (ou ficcional) de uma nova forma. O tempo material, ou tempo da máquina, pontua o fluxo da televisão comercial por meio dos seus ciclos de programação de uma ou de meia hora, entremeados, como por uma pós-imagem fantasmática, pelos ritmos mais curtos dos comerciais. Sugeri que essas quebras periódicas e regulares são bem diferentes dos tipos de fechamento que temos nas outras artes, inclusive no cinema, ainda que estas possibilitem uma simulação de tais fechamentos e, desse modo, a produção de uma espécie de tem-

po ficcional imaginário. O simulacro do ficcional se agarra à pontuação material, do mesmo modo como o sonho se agarra a estímulos materiais externos, para reutilizá-los e convertê-los na aparência de um começo e de um fim; ou, dizendo de outro modo, a ilusão da ilusão, uma simulação de segundo grau do que já é, em si mesmo, em outras formas de arte, uma ilusão ficcional, ou uma temporalidade de primeiro grau. Mas apenas uma perspectiva dialética, que postula presenças e ausências, aparências e realidades, ou essências, pode revelar esses processos constitutivos: para, por exemplo, uma semiótica positivista ou unidimensional, que pode lidar somente com puras presenças e com dados existentes de segmentos de vídeos comerciais ou experimentais, essas duas formas relacionadas, porém dialeticamente distintas, são reduzidas a cortes e durações de um material idêntico, a que então se aplicam instrumentos de análise idênticos. A televisão comercial não é um objeto autônomo de estudo; ela só pode ser compreendida se a posicionarmos, dialeticamente, em relação àquele outro sistema de significação a que chamamos de vídeo de arte ou experimental[3].

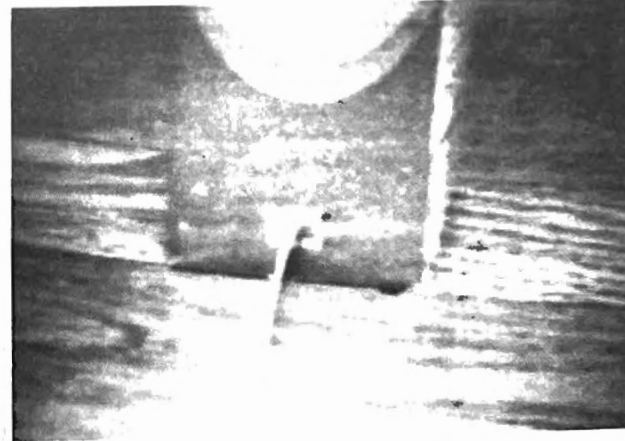
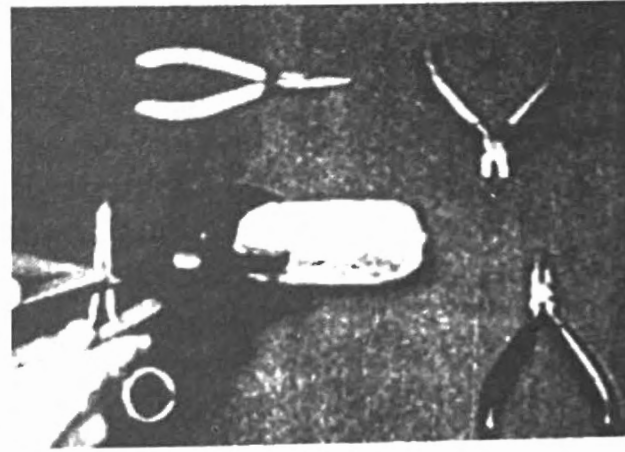
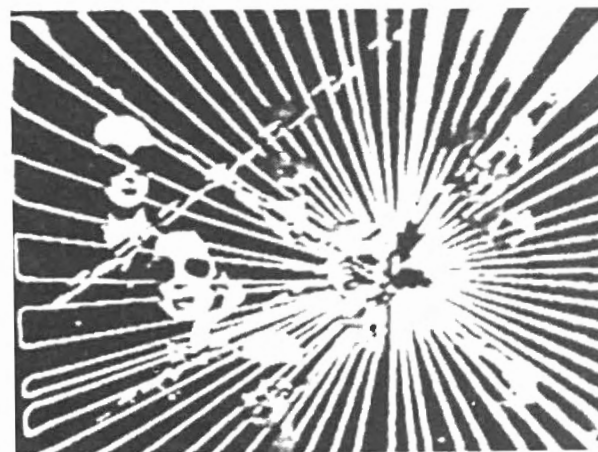
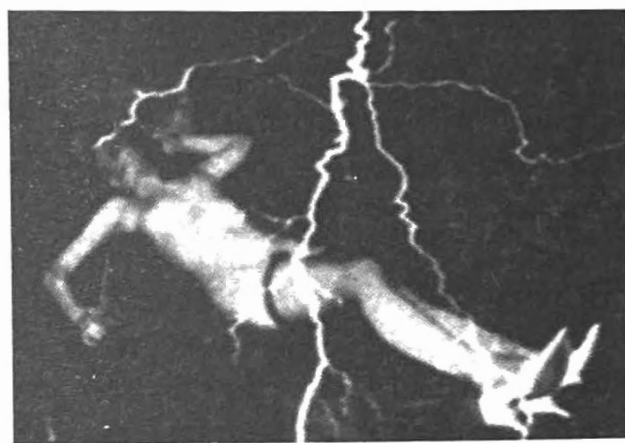
A hipótese de uma maior materialidade do vídeo como *medium* sugere que talvez seja melhor buscar seus análogos em outros lugares que não na óbvia referência à televisão comercial ou à ficção, ou mesmo ao filme de documentário. Precisamos explorar a possibilidade de que o precursor mais instigante da nova forma seja a animação ou o desenho animado, cuja especificidade material (e, de forma paradoxal, não-ficcional) tem, pelo menos, dois aspectos: por um lado, envolve uma combinação ou adequação entre a linguagem musical e a visual (dois sistemas totalmente elaborados, que não são subordinados um ao outro, como é o caso no filme de ficção) e, por outro lado, o caráter palpavelmente produzido das imagens de animação, as quais, em suas incessantes metamorfoses, obedecem agora a leis "textuais" da escrita e do desenho, em vez das da verossimilhança, a força da gravidade etc. A animação foi a primeira grande escola a ensinar a leitura de significantes materiais (em vez do aprendizado narrativo de objetos de representação — personagens, ações e similares). No entanto, na animação, assim como mais tarde no vídeo experimental, as implicações lacanianas dessa linguagem de significantes materiais são inescapavelmente complementadas pela força onipresente da própria práxis humana; sugerindo, desse modo, um materialismo ativo de produção, mais do que um materialismo estático ou mecânico da matéria, ou da própria materialidade como seu suporte inerte.

O fluxo total, por seu turno, tem significativas conseqüências metodológicas para a análise do vídeo experimental e, em especial, para a constituição da unidade, ou objeto, de estudo que um *medium* com essas características propõe. Não é, por certo, um mero acidente que hoje, em pleno pós-modernismo, a linguagem mais antiga da "obra" — a obra de arte, a obra-prima — tem sido, em geral, deslocada pela linguagem um tanto diferente do "texto" e da textualidade — uma linguagem da qual a realização da forma orgânica ou monumental é estrategicamente excluída. Tudo agora po-

de ser, nesse sentido, um texto (a vida cotidiana, o corpo, as representações políticas), enquanto os objetos que antes eram "obras" podem agora ser relidos como imensos conjuntos ou sistemas de textos de vários tipos, superimpostos uns aos outros por meio das várias intertextualidades, sucessões de fragmentos ou, ainda mais uma vez, por puro processo (daqui por diante chamado de produção textual ou textualização). A obra de arte autônoma, desse modo — juntamente com o velho sujeito autônomo ou ego —, parece ter desaparecido, ter-se volatilizado.

Isso é materialmente demonstrável de forma mais clara nos "textos" de vídeo experimental — uma situação que, no entanto, agora confronta o analista com alguns problemas novos e insólitos, que são característicos, de um modo ou de outro, de todos os pós-modernismos, mas que são ainda mais acentuados aqui. Se todas as velhas formas modernizantes e monumentais — o Livro do Mundo, as "montanhas mágicas" dos modernismos da arquitetura, o ciclo místico central da ópera de uma Bayreuth, o próprio museu como o centro de todas as possibilidades da pintura —, se tais conjuntos totalizadores não são mais as molduras organizacionais fundamentais da análise e da interpretação; se, em outras palavras, não há mais obras-primas, nem muito menos cânones, não mais "grandes" livros (e se mesmo o conceito de livros *bons* se tornou problemático); se nos encontramos daqui para a frente diante de "textos", ou seja, diante do efêmero, com trabalhos descartáveis que aspiram voltar imediatamente para os detritos acumulados do tempo histórico —, então fica difícil, e até contraditório, organizar uma análise e uma interpretação em torno de um só desses fragmentos evanescentes. Selecionar, ainda que como "exemplo", um único videotexto e discuti-lo isoladamente equivale a regenerar a ilusão da obra-prima, ou a do texto canônico, e a reificar a experiência do fluxo contínuo da qual ele foi, momentaneamente, extraído. Assistir a vídeos, de fato, envolve uma imersão no próprio fluxo total, de preferência algo como uma seleção aleatória de três a quatro horas de *tapes* em intervalos regulares. De fato, nesse sentido, o vídeo é (devido à comercialização da televisão estatal e a cabo) um fenômeno urbano, que exige clubes de vídeo ou museus em cada bairro, que possam ser visitados com algo dos mesmos costumes institucionais e da relaxante informalidade com que costumávamos ir ao teatro, à ópera (ou até à sala de cinema). O que fica completamente fora é a tentativa de assistir a uma só "obra de vídeo" isoladamente; nesse sentido, podemos dizer que não há obras-primas em vídeo, nunca será possível formar um cânone de vídeos, e mesmo uma teoria do vídeo de *auteur* (no qual as assinaturas estão ainda evidentemente presentes) torna-se extremamente problemática. O texto "interessante" agora tem que se destacar a partir do fluxo aleatório e indiferenciado de outros textos. Algo como um princípio de Heisenberg da análise de vídeos emerge a partir daí: os analistas e os leitores estão condenados a examinar textos específicos e individuais, um após o outro; ou, se se preferir, estão presos a uma espécie de *Darstellung* linear, na qual eles

são obrigados a falar sobre um texto individual de cada vez. Mas essa própria forma de percepção e de crítica interfere de imediato na realidade da coisa percebida, e a intercepta no meio do caminho, distorcendo irremediavelmente seus achados. Assim, a discussão, a seleção preliminar e o isolamento de um único "texto" o retransformam automaticamente em uma "obra", o *videomaker* anônimo, em um artista conhecido ou em um *auteur*, e abrem caminho para a volta de todas as características da estética modernista mais antiga, exatamente as que a natureza revolucionária do novo *medium* deveria esmaecer e dispersar.

Apesar de todas essas reservas e qualificações, não parece ser possível continuar essa exploração das possibilidades do vídeo sem interrogar um

De AlienNATION (Rankus, Manning e Latham)

texto concreto. Vamos examinar uma "obra" de 29 minutos chamada *AlienNATION*, produzida na School of the Art Institute de Chicago por Edward Rankus, John Manning e Barbara Latham em 1979. Para o leitor este será sempre um texto imaginário, mas não devemos inferir que o espectador está em uma posição muito diferente. Descrever *a posteriori* esse influxo de imagens de todos os tipos é, forçosamente, violar o presente perpétuo da imagem e reorganizar os poucos fragmentos que ficam na memória de acordo com esquemas que, provavelmente, revelam muito mais sobre a mente de quem lê do que sobre o próprio texto: será que tentamos retransformá-lo em algum tipo de história? (Um livro muito interessante — *Lire la lecture*, Paris, Le Sycamore, 1982 — de Jacques Leenhardt e Pierre Józsa mostra esse processo em funcionamento mesmo na leitura de "romances sem enredo" — a memória do leitor cria "protagonistas" imaginários, viola a experiência de leitura a fim de reorganizá-la em termos de cenas reconhecíveis e de seqüências narrativas e assim por diante.) Ou, em um nível crítico mais sofisticado, será que pelo menos devemos tentar separar o material em blocos temáticos e em ritmos e repontuá-los com começo e fim, com gráficos para a emoção crescente ou decrescente, pontos altos, trechos sem vida, transições, recapitulações e outros que tais? Sem dúvida, só que a reconstrução desses grandes movimentos formais acaba saindo diferente, cada vez que vemos o *tape*. Para começar, 29 minutos de vídeo é muito mais do que o segmento temporal equivalente em qualquer filme de cinema; pode-se mesmo falar, sem exagero, de uma *contradição* genuína entre a experiência virtualmente entorpecente do presente da imagem no videoteipe e qualquer tipo de memória textual em que os presentes sucessivos possam ser inseridos (mesmo o retorno e o reconhecimento de imagens já apresentadas são, digamos assim, retidos em movimento tarde demais para nos ser de alguma valia). Se o contraste, aqui, com as estruturas de memória dos filmes de ficção de Hollywood é óbvio e claro, temos a impressão de que — e isso é muito mais difícil de documentar ou de discutir — a distância entre essa experiência temporal e a do filme experimental não é muito menor. Esses truques de *op art* e montagens visuais elaboradas lembram, em especial, os clássicos anteriores, tais como *Ballet mechanique;* mas tenho a impressão de que, mais do que a diferença de situação institucional (aqui a sala do cinema, para o videotexto o monitor em casa ou em um museu), essas experiências são muito diferentes, e, em especial, os blocos de material em um filme são maiores e mais fácil e tangivelmente perceptíveis (mesmo quando passam muito rapidamente), determinando um caráter muito mais pausado das combinações do que é possível nos dados visuais atenuados na tela da televisão.

Ficamos, assim, reduzidos à enumeração de alguns desses materiais de vídeo, que não são temas (já que grande parte deles é de citações materiais de um acervo quase-comercial), mas que certamente não têm, tampouco, nada da densidade de uma *mise-en-scène* de Bazin, já que mesmo os segmentos que não são tirados de seqüências já existentes, mas que foram ob-

viamente filmados explicitamente para uso nesse *tape*, têm uma espécie de economia de colorido de baixo nível que os marca como "ficcionais" e encenados, em oposição à realidade manifesta das outras imagens-no-mundo, as imagens-objeto. Há então um sentido em que a palavra *colagem* pode ainda ser pertinente nessa justaposição do que somos tentados a chamar de materiais "naturais" (as seqüências filmadas pela primeira vez ou diretamente) e "artificiais" (os materiais das imagens pré-preparadas, que foram mixadas pela própria máquina). Mas a velha hierarquia da colagem das artes plásticas é, aqui, enganosa: neste videoteipe, o "natural" é pior e mais degradado que o artificial, e este não mais conota a vida cotidiana segura de uma nova sociedade construída pelo homem (como nos objetos do cubismo), mas sim o ruído e os sinais embaralhados, o inimaginável lixo de informações da nova sociedade da mídia.

De saída, uma piada existencial sobre um "ponto" no tempo, que é retirado de uma "cultura" temporal, parecida com alguma coisa como um papel crepom; depois, ratos de laboratório; uma voz fala de vários relatórios pretensamente científicos e de programas terapêuticos (como lidar com o estresse, tratamentos de beleza, a hipnose como tratamento para emagrecer etc.); então, tomadas inteiras de ficção científica (incluindo trilha sonora de filmes de monstros e diálogos *camp*), a maioria tirada de um filme japonês, *Monster zero* (1965). Nesse ponto, o afluxo de imagens torna-se demasiado denso para se enumerar: ilusões de ótica, cubos e blocos de construção de brinquedo, reproduções de quadros clássicos, e ainda manequins, imagens de anúncios, desenhos de computador, diferentes ilustrações de livros didáticos, imagens de quadrinhos subindo e caindo (inclusive um maravilhoso chapéu de Magritte, lentamente se afundando no lago Michigan); relâmpagos intermitentes; uma mulher deitada, possivelmente sob efeito de hipnose (a menos que, como em um romance de Robbe-Grillet, isso seja apenas uma foto de uma mulher deitada e possivelmente sob efeito de hipnose); vestíbulos de edifícios de escritórios e de hotéis ultramodernos, com escadas rolantes indo em várias direções e vistas de vários ângulos; tomadas de uma esquina com pouco tráfego, uma criança de bicicleta e alguns pedestres carregando pacotes, um *close* memorável de cubos de brinquedo e detritos em uma praia lacustre (em um deles o chapéu de Magritte reaparece, na "vida real": pendurado em uma vareta enfiada na areia); sonatas de Beethoven, os *Planets* de Holst, *disco music*, órgãos tocando música fúnebre, efeitos sonoros do espaço sideral, o tema de *Lawrence da Arábia* acompanhando a chegada de discos voadores a Chicago; e ainda uma seqüência grotesca em que frituras alaranjadas, de forma oblonga (que se parecem com Hostess Twinkies*), são dissecadas com bisturis, comprimidas por tornos e esmigalhadas por punhos; um contêiner

* Famosos bolinhos, com o formato de um cachorro-quente, recheados de doce. (N. T.)

vazando leite; os dançarinos de *disco* em seu hábitat; tomadas de outros planetas; *closes* de várias pinceladas; anúncios para cozinhas dos anos 50; e muito mais. Às vezes as imagens parecem estar aglutinadas em seqüências mais longas, como quando uma série de efeitos óticos, de anúncios e de personagens de quadrinhos, a música de filmes e diálogos desconexos de rádio se sobrepõem aos raios intermitentes. Às vezes, como na transição de uma "música clássica" relativamente melancólica para a estridência do *beat* de uma música de massas, o princípio de variação parece óbvio e pouco sutil. Às vezes, o fluxo acelerado das imagens mixadas parece dar forma a uma certa urgência temporal, o tempo do delírio, digamos assim, ou do ataque experimental direto ao sujeito-espectador, enquanto o todo é pontuado aleatoriamente com sinais formais — o "prepare-se para desligar" cuja idéia é, presume-se, avisar o espectador de que o desfecho está próximo, e a tomada final da praia, que lembra uma linguagem conotativa mais reconhecivelmente cinematográfica —, a dispersão do mundo-objeto em fragmentos, mas também a chegada a um limite ou extremo (como na seqüência final de *A doce vida*, de Fellini). Trata-se, sem dúvida, de uma minuciosa brincadeira visual, de um embuste (para quem esperava algo mais "sério"): um exercício de estudantes, se quisermos, mas o ritmo da história do vídeo é tal que *insiders* ou *connoisseurs* são capazes de assistir a essa produção de 1979 com certa nostalgia e lembrar que as pessoas efetivamente faziam coisas como essas naquele tempo, mas estão agora fazendo coisas muito diferentes.

As questões mais interessantes suscitadas por um videotexto como esse — e espero deixar claro que o texto *funciona*, qualquer que seja seu valor ou significado: pode-se assistir a ele várias vezes (pelo menos parcialmente devido à sobrecarga de informações que o espectador jamais poderá dominar) — continuam sendo as questões de valor e de interpretação, desde que se entenda que pode ser a falta de respostas possíveis a elas que torna o assunto interessante, do ponto de vista histórico. Mas minha tentativa de contar ou de resumir esse texto evidencia que, antes mesmo de chegar à questão da interpretação — "o que significa isso?" ou, para usar a versão pequeno-burguesa, "o que isso representa?" —, temos que confrontar as questões preliminares da forma e da leitura. Não me parece que algum espectador possa, um dia, chegar ao momento do conhecimento e da memória saturada a partir de onde uma leitura formal desse texto no tempo lentamente possa se destacar: começos e emergências temáticas, combinações e desenvolvimentos, resistências e conflitos de dominância, resoluções parciais, formas de desfecho levando a um ponto final. Se fosse possível estabelecer um gráfico do tempo formal da obra, mesmo de forma bem rudimentar e geral, nossa descrição continuaria tão vazia e abstrata como a terminologia das formas musicais, cujos problemas hoje, no tempo da música aleatória e pós-dodecafônica, são análogos, ainda que a dimensão matemática do som e da notação musical nos dê o que parecem ser soluções mais tangíveis.

Penso que, no entanto, mesmo os poucos marcadores formais que pudemos isolar — a praia lacustre, os cubos de brinquedo, "o sentido de um fim" — são ilusórios; não são mais características ou elementos da forma, mas signos e traços de formas mais antigas. Devemos lembrar que essas formas mais antigas ainda estão incluídas nos fragmentos, no material da bricolagem, desse texto: a sonata de Beethoven é apenas um componente dessa bricolagem, como um cachimbo quebrado recuperado e inserido em uma escultura, ou um pedaço rasgado de jornal colado a uma tela. Mas, no segmento musical da obra mais antiga de Beethoven, a "forma", em seu sentido mais tradicional, persiste e pode ser nomeada — a "cadência descendente", por exemplo, ou o "reaparecimento do primeiro tema". O mesmo se aplica aos *clips* do filme de monstro japonês; eles incluem citações da própria ficção científica: "a descoberta", "a ameaça", "a tentativa de fuga", e assim por diante (aqui a terminologia formal disponível — em analogia com a nomenclatura musical séria provavelmente restrita a Aristóteles ou a Propp e seus sucessores, ou a Eisenstein, virtualmente as únicas fontes de uma linguagem neutra para o movimento da forma narrativa). A questão que se coloca, então, é se as propriedades formais desses segmentos e peças citados se transferem de alguma forma para o próprio videotexto, para a bricolagem de que são partes e componentes. Mas essa é uma questão que tem de ser primeiro abordada no micronível dos momentos e episódios individuais. Quanto às propriedades formais do texto considerado como uma "obra", e como uma organização temporal, a imagem da praia sugere que a forma forte de um desfecho musical ou temporal mais antigo está presente aqui como mero resíduo formal: o que quer que no final de Fellini ainda conservasse traços de um resíduo mítico — o mar como um elemento primordial, como o lugar em que o humano e o social confrontam a alteridade da natureza — está aqui já há muito tempo esmaecido e esquecido. Esse conteúdo desapareceu, deixando apenas o esboço de um traço de sua conotação formal original, isto é, de sua função sintática de desfecho ou fechamento. Nesse ponto de extremo atenuamento do sistema de signos, o significante tornou-se pouco mais do que uma vaga memória de um signo anterior, e da função formal desse signo agora extinto.

A linguagem da conotação que começou a se impor no parágrafo anterior parece também impor um reexame da elaboração central desse conceito, que devemos a Roland Barthes, que o elaborou, seguindo Hjelmslev, em seu *Mitologias*. Barthes só iria repudiar a diferenciação explícita entre linguagens de primeiro e de segundo graus (denotação e conotação) em seus trabalhos tardios mais "textuais"; é posssível que essa diferenciação tenha-lhe parecido uma réplica da velha divisão entre o artístico e o social, entre o jogo livre do artístico e a referencialidade histórica — uma divisão que ensaios como *O prazer do texto* almejavam evitar ou transcender. Não vem ao caso que a teoria anterior (que ainda tem grande influência nos estudos sobre a mídia) revertesse, engenhosamente, as prioridades dessa oposição,

consignando autenticidade (e, assim, valor estético) à imagem fotográfica e uma funcionalidade culposa, social e ideológica, a seu prolongamento mais "artificial" nos textos de propaganda que tomam o texto denotativo original como seu próprio conteúdo novo, forçando imagens já existentes a servir a um jogo exacerbado de pensamentos degradados e mensagens comerciais. Quaisquer que sejam as posições e implicações desse debate, parece evidente que a concepção clássica anterior de Barthes, sobre o funcionamento da conotação, pode nos ser útil aqui somente se for complementada de forma apropriada, o que talvez a torne completamente diferente. Isso porque a situação aqui é inversa em relação à da propaganda, em que signos mais "puros" e, de alguma forma, mais materiais são apropriados e readaptados para servir como veículos para um grande número de sinais ideológicos. Aqui, ao contrário, os sinais ideológicos já estão entranhados nos textos primários, que já são profundamente culturais ou ideológicos: a música de Beethoven já inclui o conotador "música clássica" em geral, o filme de ficção científica já inclui múltiplas mensagens e ansiedades políticas (a ficção científica é uma forma da Guerra Fria americana, readaptada aqui para a política antinuclear japonesa, e ambas se redobram no novo conotador cultural do "*camp*"). Mas a conotação aqui — em uma esfera cultural cujos produtos têm funções que transcendem, e muito, as estritamente comerciais das imagens da propaganda (embora sem dúvida ainda inclua algumas dessas imagens e certamente reproduza suas estruturas de várias maneiras) — é um processo polissêmico no qual várias "mensagens" coexistem. Então, a alternância entre Beethoven e a *disco music* sem dúvida emite uma mensagem de classe — a alta cultura *versus* a de massa ou popular, o privilégio e a educação *versus* formas mais populares e físicas de diversão —, mas ela também continua a veicular o conteúdo mais antigo de uma gravidade trágica, o sentido formal do tempo da forma da sonata, a "alta seriedade" da mais rigorosa estética burguesa tentando se haver com o tempo, a contradição e a morte; e que agora se encontra em oposição à incessante distração temporal da música comercial da cidade grande da era pós-moderna que preenche implacavelmente o espaço e o tempo, a um ponto que as questões trágicas anteriores se tornam irrelevantes. Todas essas conotações estão em jogo simultaneamente. Na medida em que elas parecem redutíveis ao tipo de oposição binária que acabamos de mencionar (alta e baixa cultura), mas apenas nessa medida, estamos diante de um "tema", que poderia, no limite externo, constituir uma ocasião para um ato interpretativo e nos permitir sugerir que o videotexto é "sobre" essa questão específica. Voltaremos a essas possibilidades, ou opções, interpretativas mais adiante.

Devemos excluir, de saída, qualquer tipo de processo de desmistificação em curso nesse videotexto em particular: todos os seus materiais são degradados nesse sentido, Beethoven não menos do que *disco music*. E, como demonstraremos a seguir, apesar de haver uma interação complexa entre os vários níveis e componentes do texto, ou entre as várias linguagens (imagem

versus som, música *versus* diálogos), o uso político de um desses níveis em relação aos outros (como em Godard), a tentativa, se ainda pudermos pensar assim, de purificar de algum modo essa imagem, colocando-a em contraste com o escrito ou o falado, não está mais em questão. Isso pode ficar mais claro, parece-me, se pensarmos nos vários elementos e componentes citados — partes de uma série de textos primários da esfera cultural contemporânea — como uma série de logotipos, isto é, como uma nova forma de linguagem de propaganda, estrutural e historicamente muito mais avançada e complicada do que qualquer uma das imagens de propaganda com que as teorias anteriores de Barthes lidavam. Um logotipo é algo como a síntese de uma imagem de propaganda e de uma marca; ou melhor, é uma marca que foi transformada em uma imagem, em um signo ou emblema que traz em si a memória de toda uma tradição de anúncios anteriores de forma quase intertextual. Tais logotipos podem ser visuais ou auditivos e musicais (como no tema da Pepsi): um alargamento que nos permite incluir os materiais da trilha sonora nessa categoria, ao lado dos segmentos de logotipos mais facilmente identificáveis como o das escadas rolantes dos escritórios, os manequins, os *clips* de aconselhamento psicológico, a esquina, a beira do lago, *Monster zero* e assim por diante. Falar em "logotipo" significa, então, transformar cada um desses fragmentos em uma espécie de signo em si mesmo, embora ainda não esteja claro que eles são signos, já que nenhum produto parece ser identificável, nem mesmo o grande número de produtos genéricos designados por um logotipo no sentido original, o da insígnia de uma corporação multinacional diversificada. Ainda assim, o termo *genérico* é, em si mesmo, sugestivo, se entendermos suas implicações literárias de forma um pouco mais ampla do que a do antigo quadro estático dos gêneros como formas fixas. O consumo cultural genérico projetado por esses fragmentos é mais dinâmico e exige certa associação com a narrativa (esta também entendida agora no sentido mais amplo de um tipo de consumo textual). Nesse sentido, os experimentos científicos são considerados tão narrativos quanto *Lawrence da Arábia*; a visão de trabalhadores de escritório e burocratas subindo e descendo as escadas rolantes não é menos narrativa do que os *clips* de filme de ficção científica (ou que a trilha sonora de filmes de terror); mesmo a foto dos raios sugere um conjunto múltiplo de molduras narrativas (Ansel Adams, ou o terror de uma grande tempestade, ou o "logotipo" de uma paisagem de *western* como a da Remington, ou o sublime do século XVIII, ou a resposta de Deus à cerimônia da chuva, ou o começo do fim do mundo).

A questão se torna mais complicada quando percebemos que nenhum desses elementos, ou novos signos culturais, ou logotipos, existe isoladamente; o próprio videotexto é, virtualmente a todo momento, um processo de contínua, e aparentemente aleatória, interação entre eles. Essa é, claramente, uma estrutura que exige descrição e análise, mas é uma relação entre signos para a qual temos apenas os modelos teóricos aproximativos. Trata-

se, na verdade, da questão de apreender uma corrente constante, ou "fluxo total" de múltiplos materiais, em que cada um pode ser visto como um sinal estenográfico para um tipo diferente de narrativa, ou para um processo narrativo específico. Mas as nossas primeiras questões serão mais sincrônicas do que diacrônicas: como esses vários signos narrativos ou logotipos interagem? Será que deveríamos imaginar uma espécie de compartimentação mental na qual cada elemento é recebido isoladamente, ou será que nossa mente acaba por estabelecer algum tipo de conexão, e, nesse caso, como podemos descrever essas conexões? Como esses materiais se ligam, se é que se ligam, uns aos outros? Ou será que apenas nos confrontamos aqui com uma simultaneidade de elementos distintos que nossos sentidos percebem como um todo, como nos caleidoscópios? A medida de nossa fragilidade conceitual aqui é dada ao nos sentirmos tentados a começar com a mais insatisfatória das decisões metodológicas — o ponto de partida cartesiano, no qual começamos por reduzir os fenômenos a sua forma mais simples, a saber, a interação de dois desses elementos ou sinais (enquanto o pensamento dialético nos pede que comecemos pelas formas mais complexas, das quais as mais simples são consideradas derivadas).

Mas, mesmo para dois elementos, ainda há bem poucos modelos teóricos. Certamente o mais antigo é o modelo lógico do *sujeito* e do *predicado*, o qual, despido de sua lógica proposicional — com seus enunciados declarativos e conteúdo de verdade —, foi recentemente reescrito como a relação entre um *tópico* e um *comentário*. De modo geral a teoria literária só tem sido obrigada a enfrentar essa estrutura na análise da metáfora, para a qual a distinção de I. A. Richards entre *teor* e *veículo* parece bastante sugestiva. A semiótica de Peirce, no entanto, que persistentemente busca entender, no tempo, o processo da interpretação — ou da semiose —, reescreve de forma bem proveitosa todas essas distinções em termos de um signo inicial em relação ao qual um segundo signo se coloca como um *interpretante*. E, finalmente, a teoria narrativa contemporânea, com sua distinção operacional entre a fábula (a anedota, a matéria-prima da história básica) e a própria *mise-en-scène*, o modo pelo qual esses materiais são narrados ou encenados ou, em outras palavras, seu *enfoque*.

O que devemos conservar dessas formulações é o modo como elas postulam dois signos de igual natureza e valor, apenas para observar que, no momento de sua interseção, se estabelece uma nova hierarquia em que um signo se torna algo como o material sobre o qual o outro trabalha, ou no qual o primeiro signo estabelece um conteúdo e um centro ao qual o segundo é anexado em funções auxiliares ou subordinadas (as prioridades da relação hierárquica parecem ser reversíveis aqui). Mas a terminologia e a nomenclatura dos modelos tradicionais não registram o que se torna, certamente, a propriedade fundamental do fluxo de signos no contexto do vídeo: a saber, o fato de que eles mudam de posição; que nenhum signo em

particular retém a prioridade de ser o tópico da operação; que a situação em que um signo funciona como o interpretante de outro é mais do que provisória, está sujeita a mudar sem aviso; e, no impulso incessante com que temos de nos haver aqui, nossos dois signos ocupam a posição um do outro, em uma troca desnorteante e quase permanente. Temos aí algo como a "distração" de Benjamin elevada a uma potência nova e historicamente original: de fato, sinto-me tentado a sugerir que essa formulação nos dá ao menos uma caracterização apropriada de uma temporalidade mais propriamente pós-moderna, cujas conseqüências resta agora enumerar.

Pois ainda não descrevemos adequadamente a natureza do processo segundo o qual, mesmo levando em conta os deslocamentos permanentes que reiteramos acima, um desses elementos — um signo ou um logotipo — de algum modo "comenta" o outro, ou serve de seu "interpretante". O conteúdo desse processo, no entanto, já estava implícito na nossa exposição do logotipo, que foi descrito como o signo, ou sinal estenográfico, de um certo tipo de narrativa. A microscópica troca isotópica ou atômica que estudamos aqui não pode, então, ser outra coisa senão a captura de um signo narrativo por outro: a reescritura de uma forma de narrativização em termos de outra momentaneamente mais forte, a renarrativização incessante de elementos narrativos já existentes por outros. Então, para começar com os exemplos mais óbvios, não parece haver dúvida de que imagens como a dos modelos ou manequins são reescritas de forma forte e explícita quando cruzam com o campo de forças do filme de ficção científica e seus vários logotipos (visuais, musicais e verbais): nesses momentos, o mundo humano familiar da propaganda e da moda fica "estranhado" (um conceito a que voltaremos) e a loja de departamentos contemporânea se torna tão peculiar e enregelante quanto quaisquer das instituições de uma sociedade alienígena em um planeta distante. De modo análogo, algo acontece com a foto da mulher deitada quando esta é sobreposta ao contorno dos raios intermitentes: *sub specie aeternitatis*, talvez? Cultura *versus* natureza? De qualquer modo, os dois signos não podem deixar de entrar em um processo de interação em que os sinais genéricos de um deles começam a predominar (por exemplo, é mais difícil imaginar como a imagem da mulher hipnotizada poderia começar a atrair os raios intermitentes para sua órbita temática). Finalmente, parece evidente que, quando as imagens dos ratos e dos textos associados de experimentos comportamentais e de aconselhamento psicológico e vocacional se cruzam, a sua combinação emite as mensagens previsíveis sobre os mecanismos de programação e de condicionamento em uma sociedade burocratizada. Mas essas três formas de influência ou de renarrativização — estranhamento genérico, oposição de natureza e cultura e crítica cultural *pop* psicológica ou "existencial" — são apenas alguns dos efeitos provisórios em um repertório de interações que seria entediante, se não impossível, tabular (outras poderiam, entretanto, incluir a oposição entre alta e baixa cultura descrita anteriormente, e também a alternância de caráter mais diacrônico

entre a filmagem pobre e a "natural" ou direta das cenas de rua e o fluxo de materiais estereotípicos de mídia nos quais estão inseridas).

Questões de prioridade e de influência desigual podem agora ser enfrentadas de uma forma nova, que não precisa limitar-se à questão central da prioridade relativa do som e da imagem. Os psicólogos estabelecem uma distinção entre forma auditiva e forma visual de reconhecimento: a primeira é aparentemente mais instantânea e funciona através de *gestalts* totalmente formadas, auditivas ou musicais, enquanto a segunda é sujeita a uma exploração crescente, que talvez nunca se cristalize em alguma coisa propriamente "reconhecível". Em outras palavras, reconhecemos uma melodia de imediato, enquanto os discos voadores que nos deveriam permitir identificar a classe genérica de um *clip* cinematográfico continuam objeto de uma visada geométrica vaga, que nunca se preocupa em colocar essas imagens em suas posições culturais ou conotativas óbvias. Fica assim claro de que modo os logotipos auditivos tendem a dominar e reescrever os visuais, e não vice-versa (embora fosse interessante imaginar um "estranhamento" da música de ficção científica pelas fotos dos manequins, por exemplo, no qual a música se torna uma parte do lixo cultural do fim do século XX tendo a mesma substância das fotos).

Acima e além desse caso mais simples da influência relativa de signos de diferentes sentidos e de diferentes mídias, ainda persiste o problema mais geral do peso relativo dos vários sistemas genéricos em nossa cultura: será que a ficção científica é, *a priori*, um gênero mais forte do que o que chamamos de propaganda, ou do que o discurso que nos traz as imagens de uma sociedade burocratizada (a correria, o escritório, a rotina), ou do que os desenhos de computador, ou do que aquele "gênero" visual sem nome, a que chamamos de efeitos de *op art* (os quais provavelmente conotam muito mais do que a nova tecnologia gráfica)? O trabalho de Godard parece-me, se não estiver centrado nessa questão, pelo menos colocá-la explicitamente de várias formas localizadas; alguns dos trabalhos políticos em vídeo — como os de Martha Rosler — também jogam com essa influência desigual das linguagens culturais para problematizar as prioridades culturais familiares. O videotexto que estamos examinando aqui, no entanto, não permite a formulação de tais questões como problemas, já que sua própria lógica formal — o que chamamos aqui de ritmo de rotação incessante de sua constelação provisória de signos — depende do esmaecimento dessas questões: uma proposição e uma hipótese que nos levam direto aos problemas de interpretação e de valor estético que adiamos até agora.

A questão interpretativa — sobre o que é esse texto ou obra — geralmente leva a uma resposta temática, como no título obsequioso desse vídeo: *AlienNATION*. Está tudo aí, e, agora o sabemos, trata-se da alienação de toda uma nação, ou, talvez, um novo tipo de nação organizada em torno da própria alienação. O conceito de alienação era rigoroso quando usado

especificamente para articular as várias privações concretas da vida da classe trabalhadora (como nos manuscritos de Paris de Marx); e também tinha uma função específica em um momento histórico específico (a abertura de Kruchev), que radicais no Leste (na Polônia e na Iugoslávia) e no Ocidente (Sartre) acreditavam que poderia inaugurar uma nova tradição no pensamento e na prática marxistas. Mas por certo não é grande coisa como uma designação geral para uma enfermidade espiritual (burguesa). Porém essa não é a única razão pela qual nos sentimos insatisfeitos quando, no meio de uma esplêndida *performance* pós-modernista, como o *USA* de Laurie Anderson, a repetição da palavra *alienação* (que é, digamos assim, segredada *en passant* para o público) torna difícil evitar a conclusão de que era exatamente "sobre" isso que tudo deveria ser. Seguem-se duas reações virtualmente idênticas: então é isso que significava; então é somente isso que significava. O problema é duplo: a alienação é, em primeiro lugar, não apenas um conceito *modernista*, mas também uma experiência modernista (algo que não posso demonstrar mais longamente aqui, mas apenas dizer que "fragmentação psíquica" é um termo melhor para o que nos aflige hoje, se é que precisamos de um termo para isso). Mas a segunda ramificação do problema é a decisiva: qualquer que seja esse significado e sua adequação (como significado), a sensação mais funda é que "textos" como *USA* ou *AlienNATION* não deveriam ter nenhum significado nesse sentido temático. Isso é algo que todos podem verificar se se auto-observarem e prestarem um pouco mais de atenção a precisamente aqueles momentos em que sentimos a breve desilusão que descrevi ao relatar minha reação aos momentos explicitamente temáticos em *USA*. Com efeito, os momentos em que se pode sentir a mesma coisa durante o videoteipe de Rankus-Manning-Latham já foram enumerados em outro contexto. São precisamente os momentos em que a interseção do signo e de seu interpretante parece produzir uma mensagem fugidia: a alta *versus* a baixa cultura, no mundo moderno somos todos programados como ratos de laboratório, natureza *versus* cultura e assim por diante. A própria sabedoria popular nos diz que tais "temas" são banais, tão banais quanto a própria alienação (mas não tão fora de moda a ponto de se tornar *camp*). Mas seria um erro simplificar essa situação e reduzi-la à questão da natureza e qualidade, da substância intelectual, dos próprios temas; de fato, nossa análise anterior tem elementos para uma explicação muito melhor para tais lapsos.

Com efeito, tentamos demonstrar que esse processo específico do vídeo (ou fluxo total) "experimental" se caracteriza pela incessante rotação de elementos, de tal forma que eles trocam de lugar a cada momento, com o resultado de que nenhum elemento em si mesmo pode ocupar a posição de "interpretante" (ou a de signo primário) por um período de tempo mais longo, mas tem que ser desalojado no instante seguinte (a terminologia cinematográfica de *frames* e *shots* não parece apropriada para esse tipo de sucessão), caindo por sua vez para a posição subordinada, em que será então

"interpretada" ou narrativizada por um tipo radicalmente diferente de logotipo ou de conteúdo imagético.

Se essa exposição do processo estiver correta, segue-se logicamente que qualquer coisa que o suspenda ou interrompa vai ser percebida como uma falha estética. Os momentos temáticos que criticamos acima são exatamente momentos de interrupção, uma espécie de bloqueio nesse processo: nessas instâncias uma "narrativização" provisória — a predominância provisória de um signo ou logotipo sobre outro, que ele interpreta e reescreve de acordo com sua própria lógica narrativa — se propaga rapidamente pela seqüência, como um refletor queimado no filme, naquele ponto "sustentado" por um tempo suficiente para gerar e emitir uma mensagem temática que é inconsistente com a lógica textual do todo. Tais momentos envolvem uma forma específica de reificação, que podemos caracterizar igualmente como uma *tematização* — uma palavra de que o último Paul DeMan gostava muito, usando-a para caracterizar a má leitura de Derrida como um "filósofo" cujo "sistema filosófico" fosse de algum modo "sobre" a escrita. Tematização é, então, o momento em que um elemento, um componente, de um texto é promovido ao *status* de tema oficial, e nesse instante se torna candidato a uma honra ainda maior, a de ser o "significado" de uma obra. Mas essa reificação temática não é necessariamente uma função da qualidade intelectual ou filosófica do próprio "tema": qualquer que seja a viabilidade ou o interesse filosófico da noção de alienação da vida contemporânea burocratizada, sua emergência como "tema" é registrada como uma falha por razões que são estritamente formais. Pode-se apresentar essa proposição de modo inverso, identificando um outro possível lapso de nosso texto, a saber, a excessiva dependência dos "efeitos de distanciamento" dos *clips* japoneses de ficção científica (mas se assistirmos ao vídeo várias vezes verificaremos que eles não são tão freqüentes como parecia). Se assim for, temos que nos haver antes com uma tematização de tipo narrativo ou genérico do que com uma degradação através de filosofia *pop* e *dóxa* estereotípica.

Podemos agora estabelecer algumas das conclusões inesperadas desta análise, conclusões que têm a ver com a questão tão debatida da interpretação no pós-modernismo, mas também com uma outra questão, a do valor estético, que tinha sido provisoriamente adiada no começo desta discussão. Se a interpretação é entendida, à maneira temática, como o desvendamento de um tema ou significado fundamental, então parece claro que o texto pós-modernista — de que tomamos o videotexto como exemplar privilegiado — é, por essa perspectiva, definido como um fluxo de estruturas ou de signos que resiste ao significado, cuja lógica interna fundamental está na exclusão da emergência de temas propriamente ditos, e que, portanto, sistematicamente se propõe a frustrar tentações interpretativas tradicionais (algo que Susan Sontag intuiu de maneira profética no seu ensaio apropriadamente intitulado *Contra a interpretação*, no limiar do que ainda não era chamado a

era pós-moderna). Novos critérios de valor estético emergem inesperadamente dessa proposição: o que quer que um videotexto bom, para não dizer um grande, possa ser, ele será ruim, ou terá uma falha, sempre que permitir tal tipo de interpretação, sempre que o texto negligentemente abrir espaço ou área para a própria tematização.

A interpretação temática — a busca do "significado" da obra —, no entanto, não é a única operação hermenêutica possível a que textos, inclusive este, podem ser submetidos, e antes de concluir quero indicar duas outras opções interpretativas. A primeira nos devolve, de modo inesperado, à questão do referente, através de um outro conjunto de materiais componentes do vídeo aos quais, até aqui, prestamos menos atenção do que às seqüências de filmes citadas ou às gravações de lixo cultural enlatado nas quais estão entrelaçadas: caracterizados aqui como materiais "naturais", são os segmentos de tomadas filmadas diretamente que, com exceção da seqüência da praia do lago, podem ser divididos em, essencialmente, três grupos. O cruzamento urbano, para começar, é uma espécie de espaço degradado que — parente longínquo e mais pobre da seqüência extraordinária que fecha o *Eclipse*, de Antonioni — começa timidamente a projetar a abstração de um palco vazio, o lugar de um Acontecimento, um espaço fechado em que algo pode acontecer, e diante do qual nós aguardamos, em expectativa formal. Em *Eclipse*, é claro, quando o acontecimento não se dá e nenhum dos amantes aparece no local do encontro, o lugar — agora esquecido — lentamente volta a ser um espaço degradado, o espaço reificado da cidade moderna, quantificado e mensurado, onde os terrenos e a terra são divididos em mercadorias, em terrenos para venda. Também aqui nada acontece, apenas o sentido mesmo da possibilidade de algo acontecer, a tímida emergência da própria categoria do Acontecimento é insólita nesse *tape* em particular (os acontecimentos assustadores e a ansiedade dos *clips* de ficção científica são apenas "imagens" de acontecimentos, ou, se preferirmos, eventos espetaculares, destituídos de qualquer temporalidade própria).

A segunda seqüência é a do pacote de leite furado, que perpetua e confirma a lógica peculiar da primeira, uma vez que aqui temos, em certo sentido, o puro acontecimento em si mesmo, sobre o qual não adianta chorar, o irrevogável. O dedo tem que desistir de tentar fechar o furo, o leite tem que se derramar pela mesa e cair no chão, com toda a fascinação visual dessa substância totalmente branca. Se me parece que essa imagem maravilhosa reverte, ainda que de forma distante, ao estatuto do cinema, é bem possível que seja devido à minha associação, aberrante e estritamente pessoal, dessa cena com uma cena famosa em *The Manchurian candidate*.

Quanto ao terceiro segmento, o mais amalucado e sem sentido, já me referi ao absurdo de uma experiência de laboratório conduzida com ferramentas de uso doméstico, sobre objetos cor de laranja de tamanho indeterminado, que têm algo da consistência de um Hostess Twinkie. O que escan-

daliza e perturba nessa seqüência de dadaísmo caseiro é sua aparente falta de motivação: tenta-se, sem grande sucesso, ver aí uma paródia da seqüência de animais de laboratório como as de Ernie Kovacs; de qualquer modo, nada mais nesse *tape* ecoa essa modalidade específica ou maluquice de "tom". Esses três grupos de imagens, especialmente essa autópsia de um Twinkie, nos fazem lembrar um pedaço de matéria orgânica que foi entrelaçado em meio a uma textura orgânica, como o pedaço de gordura de baleia na escultura de Joseph Beuys.

Apesar de tudo isso, uma primeira abordagem foi-me sugerida no nível da ansiedade inconsciente, quando o furo no pacote de leite — como na cena do assassinato em *The Manchurian candidate*, em que a vítima é surpreendida preparando um lanche à meia-noite, diante da geladeira aberta — passa a ser explicitamente lido como um furo a bala. Mas ainda falta uma pista adicional, que é o X, feito por um computador, movendo-se na cena do cruzamento urbano, como se o foco fosse o da mira de um rifle de longo alcance. Resta ainda a sugestão de um ouvinte astuto (de uma versão anterior deste estudo) que fez a conexão e apontou o que agora é óbvio e inatacável: para o público americano das mídias, a combinação de dois elementos — leite e Twinkie — é peculiar demais para ser desmotivada. De fato, em 27 de novembro de 1978, um ano antes da composição desse videoteipe, o prefeito de San Francisco, George Moscone, e o superintendente-geral da cidade, Harvey Milk [Leite], foram assassinados a tiros por um antigo supervisor, que alegou ser inocente pela inesquecível razão de ter ficado louco devido ao consumo excessivo de Hostess Twinkies.

Então, afinal, nesse segmento o próprio referente é revelado: o fato bruto, o acontecimento histórico, o evento real no espaço imaginário. Descobrir esse referente é, certamente, fazer um ato de interpretação ou uma revelação hermenêutica de um tipo muito diferente dos que foram discutidos até aqui: pois se *AlienNATION* é "sobre" isso, então essa expressão só pode ter um sentido bem diferente do que o usado na proposição de que o texto era "sobre" a própria alienação.

O problema da referência tem sido singularmente deslocado e estigmatizado pela hegemonia dos vários discursos pós-estruturalistas que caracteriza o momento presente (e com ele qualquer coisa que lembre "realidade", "representação", "realismo" e congêneres — até a palavra *história* tem um *r*); somente Lacan continuou sem nenhum pudor a falar sobre "o Real" (definido, em todo caso, como uma ausência). As soluções filosóficas respeitáveis do problema de um mundo externo real independente da consciência são todas tradicionais, o que significa que mesmo que elas possam ser logicamente satisfatórias (e nenhuma delas jamais foi muito satisfatória de um ponto de vista lógico), elas não são candidatas adequadas para participar das polêmicas contemporâneas. A hegemonia de teorias da textualidade ou da textualização significa, entre outras coisas, que o ingresso

para a esfera pública em que essas questões são debatidas é um acordo, tácito ou não, com as proposições básicas de uma problemática geral, algo que as posições tradicionais sobre essas questões recusam de antemão. De minha parte, penso que o historicismo oferece uma saída inesperada para esse dilema ou círculo vicioso.

Levantar, por exemplo, a questão do destino do "referente" no pensamento e na cultura contemporânea não é a mesma coisa que defender uma teoria mais antiga do referente, ou repudiar, de antemão, todos os novos problemas teóricos. Ao contrário, tais problemas permanecem e são referendados, com a condição de ser considerados não apenas problemas interessantes em si mesmos, mas também sintomas de uma transformação histórica.

No exemplo imediato que nos preocupa aqui, defendi a presença e a existência de algo que parece ser um referente palpável — a saber, a morte e o fato histórico, que, em última análise, não são textualizáveis e acabam por romper os tecidos da elaboração textual, da combinação e do jogo livre ("o Real", nos ensina Lacan, "é o que resiste, de forma absoluta, à simbolização"). Gostaria de acrescentar, de imediato, que não se trata aqui da vitória filosófica triunfal de um certo realismo putativo sobre as várias visões de mundo textualizantes. Pois a asserção de um referente oculto — como no exemplo em questão — é uma rua de dupla mão, cujas direções antitéticas poderiam ser denominadas, de forma emblemática, como a "repressão" e a *Aufhebung*, ou "sublação": a imagem não tem como nos dizer se estamos olhando para o nascer ou para o pôr-do-sol. Será que nossa descoberta documenta a persistência e a penetração e a tenacidade da carga gravitacional da referência, ou, ao contrário, será que ela nos mostra um processo histórico tendencial, através do qual a referência é sistematicamente processada, desmantelada, textualizada e volatilizada, deixando pouco mais do que um resíduo indigesto?

Como quer que lidemos com essa ambigüidade, resta a questão da lógica estrutural do próprio *tape*, da qual essa seqüência filmada diretamente é apenas uma parte entre muitas e, ainda por cima, uma parte menor (embora suas propriedades atraiam bastante nossa atenção). Mesmo que seu valor referencial possa ser satisfatoriamente demonstrado, a lógica da conjunção e disjunção rotativas acima descrita contribui claramente para dissolver tal valor, que, como a emergência de temas individuais, não pode ser tolerado. Também não fica claro como seria possível desenvolver um sistema axiológico em nome do qual pudéssemos então afirmar que essas estranhas seqüências são de algum modo melhores do que a "irresponsabilidade" aleatória e sem objetivos das colagens de estereótipos da mídia.

Entretanto, ainda é possível pensar emoutra maneira de interpretar — em uma interpretação que procuraria enfocar o próprio processo de produção em vez de mensagens putativas, significados ou conteúdo. Nessa leitura,

uma consonância distante poderia ser evocada entre as fantasias e ansiedades causadas pela idéia de um assassinato e o sistema global das mídias e da tecnologia de reprodução. A analogia estrutural entre essas duas esferas, aparentemente não relacionadas, é assegurada no inconsciente coletivo por noções de conspiração, enquanto a junção histórica entre as duas foi impressa na memória histórica pelo próprio assassinato de John Kennedy, que não pode mais ser separado de sua cobertura pelas mídias. O problema colocado por tal interpretação em termos de auto-referencialidade não é o da plausibilidade: seria possível afirmar que o assunto mais "fundo" de toda a arte em vídeo, e mesmo de todo o pós-modernismo, é bem precisamente a própria tecnologia da reprodução. A dificuldade metodológica está justamente no modo pelo qual um "significado" assim global — ainda que seja de um tipo e de um estatuto mais recentes do que os significados interpretativos acima referidos — novamente dissolve o texto individual em uma indistinção ainda mais desastrosa do que a antinomia entre o fluxo total e o texto individual evocada acima: se todos os videotextos simplesmente designam o processo de produção/reprodução, então pode-se presumir que todos acabam sendo "a mesma coisa", o que não nos ajuda em nada.

Não vou tentar resolver nenhum desses problemas; em vez disso, vou retomar as abordagens e perspectivas do historicismo que defendi, através de uma espécie de mito útil para caracterizar a natureza da produção cultural contemporânea (pós-modernista) e também para posicionar suas muitas projeções teóricas.

Era uma vez uma coisa chamada signo que, quando apareceu, na madrugada do capitalismo e da sociedade afluente, parecia relacionar-se, sem nenhum problema, com o seu referente. Esse apogeu inicial do signo — o momento da linguagem referencial ou literal, ou das asserções não-problemáticas do assim chamado discurso científico — deu-se por causa da dissolução corrosiva das formas mais antigas da linguagem mágica por uma força que chamarei de reificação, uma força cuja lógica é a da separação violenta e da disjunção, da especialização e da racionalização, de uma divisão do trabalho taylorista em todos os domínios. Infelizmente, essa força — que fez surgir a referencialidade tradicional — seguiu adiante, sem se deter por nada, já que é a própria lógica do capital. Então, esse primeiro momento de decodificação ou de realismo não pôde durar muito tempo; por uma inversão dialética, ele mesmo se tornou, por sua vez, objeto da força corrosiva da reificação, que entra no domínio da linguagem para separar o signo do referente. Essa disjunção não abole completamente o referente, ou o mundo objetivo ou realidade, que ainda tem uma existência esmaecida no horizonte, como uma estrela diminuída ou um anãozinho vermelho. Mas sua grande distância do signo permite que este viva um momento de autonomia, de uma existência relativamente livre e utópica, se comparado com seus antigos objetos. Essa autonomia da cultura, essa semi-autonomia da linguagem,

é o momento do modernismo e do domínio do estético que reduplica o mundo sem ser totalmente parte dele, desse modo adquirindo certo poder negativo ou crítico, mas também uma certa futilidade do outro mundo. Mas a força da reificação que fora responsável por esse novo momento tampouco pára aí: em outro estágio, potencializada, em uma espécie de reversão da quantidade pela qualidade, a reificação penetra o próprio signo e separa o significante do significado. Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo — o significado — é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos — tal é a lógica do pós-modernismo em geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte do vídeo experimental.

4. Equivalentes espaciais no sistema mundial

O pós-modernismo levanta algumas questões a respeito do apetite pela arquitetura para, ato contínuo, virtualmente redirecioná-lo. Assim como a comida, a arquitetura pode ser considerada um gosto relativamente tardio entre os norte-americanos, que sabem tudo sobre música e sobre contar histórias, estão menos interessados na eloqüência e por vezes pintam, para fins suspeitos, pequenos quadros escuros e secretos, com um tanto de superstição ou de clandestino. Mas até muito recentemente não queriam — e com toda razão — nem pensar sobre o que comiam; e, quanto ao espaço construído, também aí reinava uma narcose protetora, uma atitude de "não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe", que pode ter sido, no fim das contas, a relação mais sensata para com a antiga cidade americana. (O pós-modernismo seria, então, a data em que tudo isso mudou.) No pós-guerra, a herança dessa proteção virtualmente natural ou biológica da espécie foi o redirecionamento de tais instintos estéticos (um nome bem estranho para essas coisas) para o consumo instantâneo — por um lado, *fast-food* e, por outro, a decoração de interiores e o mobiliário *kitsch* que fazem a fama dos Estados Unidos, explicados como uma espécie de garantia de segurança (o *chintz* da primeira produção doméstica do pós-guerra) cuja função é espantar as lembranças da Depressão e das privações físicas. Mas, como não se pode recomeçar do início, tudo o mais que se seguiu — no assim chamado pós-modernismo, muito tempo depois, quando a Depressão já estava esquecida, a não ser como um pretexto para que Reagan se comparasse a Roosevelt — teve de ser construído a partir desse começo comercial pouco promissor. Como se tivesse estudado com Hegel, o pós-moderno então recupera, e cancela, todo aquele lixo (*Aufhebung*), incluindo o hambúrguer no intervalo de suas refeições de *gourmet* e Las Vegas na paisagem sabor arco-íris de seus monumentos psicodélicos às grandes corporações.

O apetite pela arquitetura, no entanto, é inconsistente com a atitude mais antiga de não-tenho-nada-a-ver-com-isso com que as várias classes sociais da República costumavam negociar o centro de suas cidades. Um tal apetite tem a ver com a cidade, certamente, e também com a construção isolada, de preferência como se fosse um bloco de pedra, cuja forma é agradável de se ver, se é que esse verbo é adequado. O que está em questão aqui é o monumental; não há necessidade de uma retórica contemporânea do corpo e de suas trajetórias, nem se trata de uma questão meramente visual em nenhum dos sentidos do código de cores do pós-modernismo. Não temos de subir pessoalmente a escadaria grandiosa, mas tampouco se trata de uma espécie de parábola maneirista, que possamos miniaturizar com um rápido olhar e depois levar no bolso para casa. Uma vez que tanto Heidegger quanto J. Pierpont Morgan já foram referidos, podemos dizer que o monumental está em algum lugar entre eles, Pittsburgh em vez do Partenon, ainda que participando de ambos pela Idéia; e talvez este seja o momento de dizer algo positivo a respeito do neoclássico, que é o que isso tudo parece significar, e que pode também ser o oposto tácito e submerso no esquema combinatório através do qual há pouco tempo ascendeu tão inesperadamente o pós-modernismo. Como no caso da *cuisine* francesa, trata-se de um gosto do século XIX, sólido e burguês, que, se não exige a própria Paris, pelo menos supõe uma sólida cidade neoclássica, ainda incluindo a categoria formal da rua-corredor que fez a fama do modernismo por sua tentativa de revogá-la, não sem sucesso. Penso que o pós-modernismo foi além e tentou abolir algo ainda mais fundamental, a saber, a distinção entre exterior e interior (tudo o que os modernistas disseram a esse respeito foi que um deveria expressar o outro, o que dá a entender que até então ninguém duvidava de que fosse necessário, para começo de conversa, ter um ou o outro). As antigas ruas tornam-se, assim, os corredores das lojas de departamentos, as quais, se pensarmos no Japão, tornam-se por sua vez o modelo e o emblema, a estrutura secreta interna e o conceito da "cidade" pós-moderna, que já pode ser vista, como era de esperar, em algumas partes de Tóquio.

A conseqüência de tudo isso, entretanto, é que, por mais excitante que seja essa novidade do ponto de vista do espaço, nessa paisagem urbana torna-se cada vez mais difícil exigir uma iguaria arquitetônica de alta classe à moda antiga, por mais que se deseje uma (e nesse sentido as realizações bem reais dos arquitetos pós-modernos podem ser comparadas a lanchinhos de fim de noite, substitutos de uma refeição de verdade). O apetite pela arquitetura em nossos dias, portanto — e já ficou assinalado: eu concordo que o pós-modernismo certamente o reviveu, se é que não o inventou —, na realidade deve ser desejo de alguma outra coisa.

Penso que é um apetite pela fotografia: o que queremos consumir hoje não são os próprios edifícios, que mal podemos reconhecer quando passamos pelas vias expressas. O reflexo condicionado dos centros urbanos os transformou em algo insípido até nos lembrarmos de suas fotos; o canteiro

de obras clássico do Sul da Califórnia empana sua imagem e a caracteriza como provisória, qualidade positiva em um "texto" mas que, em se tratando de espaço, é apenas mais um sinônimo de má qualidade. De fato, é como se a "realidade externa", a que teremos o cuidado de não caracterizar como o referente, fosse o último refúgio e santuário do preto-e-branco (como nos filmes em preto-e-branco): o que pensamos ser a cor no mundo exterior real nada mais é que a informação de um programa de computador interno, retraduzindo os dados e marcando-os com o matiz apropriado, como na colorização dos filmes clássicos de Hollywood. A cor real aparece quando se olha para as fotos, chapas glamourosas, em todo seu esplendor. "*Tout, au monde, existe pour aboutir au Livre.*" Bem, pelo menos um livro ilustrado! E muitos edifícios pós-modernos parecem ter sido projetados para ser fotografados, pois só em fotos ostentam sua existência brilhante e sua realidade, com toda a fosforescência de uma orquestra *high-tech* em CD. Qualquer retorno ao háptico e ao tátil, como a conversão de Venturi à respeitabilidade no Gordon Wu Hall, em Princeton, com seus metais polidos e corrimãos autenticamente sólidos, parece nos levar de volta a Louis Kahn e ao "moderno tardio", quando os materiais de construção eram caros e de qualidade superior, e as pessoas ainda andavam de terno e gravata. É como na transição dos metais preciosos para o cartão de crédito: as "novas coisas ruins" não custam menos, e consumimos cada vez menos seu valor real, mas (como veremos mais adiante) é o valor do equipamento fotográfico que se está consumindo em primeiro lugar, e não o dos seus objetos.

Talvez então a arquitetura pós-moderna seja, no fim das contas, propriedade dos críticos literários e seja textual em mais de um sentido. A maneira modernista de proceder seria organizar tudo isso em torno de nomes e estilos individuais, que são mais característicos do que os trabalhos individuais: os efeitos secundários do modernismo são tão tangíveis nos métodos exigidos pelas obras quanto o são na estrutura dessas obras, e uma das investigações significativas sobre o pós-modernismo (que também será feita, a seu modo, neste capítulo) é o exame desses resíduos e o questionamento da necessidade de sua permanência.

Por outro lado, há resíduos que são bastante anteriores ao próprio moderno e nos aparecem como um arcaico "retorno do reprimido" dentro do pós-moderno.

Deve-se supor, por exemplo, que formas coletivas como a dos fã-clubes são geralmente residuais e constituem uma herança de modos de produção anteriores, de natureza mais coletiva que os nossos: assim, a cozinha chinesa e suas inter-relações sincrônicas, ou, em outra área, o que agora é conhecido como o conceito japonês de equipe, mas evidentemente organiza grupos de pessoas em outras áreas além da própria fábrica. Isso leva à pressuposição de que os modelos monumentais de "totalidade" de tipo arquitetônico são reconstruções desses fragmentos residuais do período mo-

derno. Em outras palavras, eles não constituem uma alternativa a essas formas mais arcaicas de totalidade capitalista "ocidental", uma vez que a lógica do capitalismo antes de mais nada é dispersiva e disjuntiva e não tende a totalidades de nenhuma espécie. Onde encontramos um todo em nosso modo de produção, como no poder do Estado (ou, dizendo de outro modo, na construção ou reconstrução de uma burocracia estatal), esse esforço pode ser visto como uma reação à dispersão e à fragmentação, uma forma reativa ou de segundo grau. O relaxamento do pós-moderno determina não um retorno a formas coletivas mais antigas, mas a desagregação das construções modernas, de tal modo que seus elementos e componentes — ainda identificáveis e relativamente integrados — flutuam a uma certa distância uns dos outros em um êxtase ou suspensão misteriosos e, como as constelações, certamente se separarão muito em breve. A representação pictórica mais viva desse processo pode ser, com certeza, encontrada no assim chamado historicismo dos arquitetos pós-modernos, e sobretudo em sua relação com a linguagem clássica, cujos vários elementos — arquitrave, coluna, arco, ordem, verga, empena e domo — começam, com a força lenta dos processos cosmológicos, a fugir um do outro no espaço, separando-se de seus antigos suportes como em levitação, como se dotados, por um breve instante, da autonomia brilhante de um significante psíquico, como se sua função sincategoremática secundária tivesse se transformado, por um instante, no próprio Verbo, antes de ser espalhada na poeira dos espaços vazios. Essa flutuação já estava presente no surrealismo, em que os Cristos tardios de Dali planavam sobre as cruzes às quais estavam pregados, e nos homens de chapéu-coco de Magritte, descendo calmamente do céu, como os pingos de chuva que os tinham forçado a usar o chapéu e o guarda-chuva. *A interpretação dos sonhos* foi freqüentemente utilizada para explicar a motivação para a experiência de perda de peso que marca todos esses objetos como sendo, de algum modo, um conjunto, e isso, por sua vez, os dotava da profundidade dos modelos psíquicos, ou do inconsciente, de modo completamente estranho ao pós-moderno e antiquado em seu contexto. Mas na Piazza D'Italia de Charles Moore, e em vários de seus outros edifícios, os elementos flutuam desagregados em seu *momentum* próprio, cada um se tornando um signo ou logotipo da própria arquitetura, a qual é, desse modo, consumida, desnecessário dizer, como mercadoria — e com toda a satisfação ávida que acompanha esse tipo de consumo — em contraste com o papel que tais elementos deveriam desempenhar ou, mais freqüentemente, eram proibidos de fazê-lo em um modernismo ansioso por resistir ao consumo e por oferecer uma experiência que não pudesse ser transformada em mercadoria.

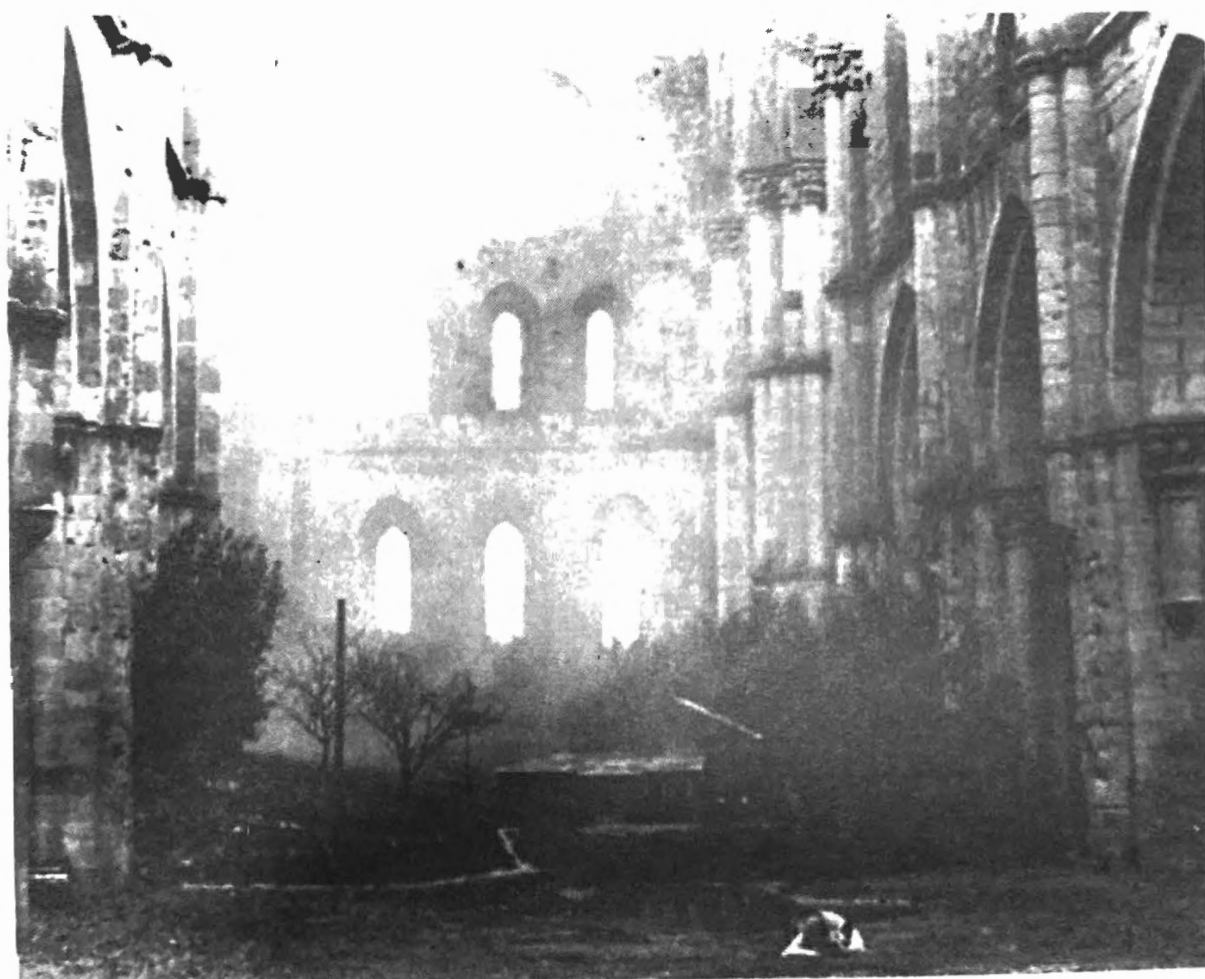
Assim, um dos sintomas fundamentais do espaço pós-moderno pareceria ser uma diferenciação interna desse tipo, como se os elementos e componentes da obra fossem mantidos juntos por uma espécie de antigravidade do pós-moderno, com um espírito completamente diferente do da lei da queda dos corpos do moderno, que procurava juntar e combinar por atração

(o Eros de Freud). O outro sintoma aparentemente não se relaciona a este, já que parece levar em conta um princípio positivo de relacionamento, e não esse movimento centrífugo, sugerindo mais de perto a maneira pela qual os organismos reagem a um corpo estranho e procuram cercá-lo e neutralizá-lo numa espécie de quarentena ou cordão sanitário. E, no entanto, tais elementos freqüentemente são considerados estranhos ou extra-sistêmicos, apenas porque pertencem ao passado.

Vou, então, tomar emprestado um termo dos próprios arquitetos e chamar esse segundo processo de *invólucro*, entendendo de antemão que estamos aqui fazendo algo parecido e que devemos, portanto, tentar "produzir o próprio conceito" também no nível teórico. O invólucro pode ser visto como uma reação à desintegração do conceito mais tradicional que Hegel chamava de "fundamento", e que se transformou, no pensamento humanista, na forma denominada "contexto", considerado, por seus oponentes, como sendo meramente "externo" ou "extrínseco", uma vez que parecia implicar a duplicidade de dois conjuntos de pensamento e de procedimentos radicalmente distintos (um para o texto, o outro — geralmente importado de fora, dos manuais de história ou de sociologia — para o contexto em questão), e, além disso, o contexto sempre trazia em si algo da concepção ainda mais intolerável de uma totalidade social futura. O problema parece ter depois se reorganizado em termos formais: que tipo de relações devemos estabelecer entre esses dois conjuntos distintos de dados ou de matérias-primas se a relação figura-fundo é excluída desde o começo? "Intertextualidade" sempre foi uma solução extremamente fraca e formalista para esse problema, que *invólucro* soluciona de forma melhor, sendo, em primeiro lugar, mais frívolo (e, desse modo, instantaneamente descartável), mas também, e sobretudo, porque, ao contrário da intertextualidade, retém o pré-requisito essencial da *prioridade* ou mesmo da *hierarquia* — a subordinação funcional de um elemento ao outro (algumas vezes também chamada até de causalidade) —, mas agora torna-o reversível. O que é envolvido pode também ser usado como invólucro, o invólucro pode também, por sua vez, ser envolvido.

Tais efeitos podem ser abordados por aproximação, através de antecipações como a intuição[1] de uma obra de arte fictícia por Malraux: ele tinha em mente a maneira como a fotografia havia criado formas de arte até então irrealizadas, realçando, por exemplo, o ouro batido de uma peça de joalheria da Cítia em volumes que nos lembram os frisos do Partenon, transformando a arte decorativa em escultura, e produções menores e móveis de nômades em "obras" sedentárias e canônicas. O próprio Malraux, tendo posições modernistas e canônicas, não conseguiu produzir o conceito de tais transformações, apenas acrescentou os anônimos citas (e também os pintores de sepulturas de Fayoum) ao "grande" cânone. Se essa operação poderia ter sucesso na direção oposta, e grandes formas canônicas retransformadas em arte menor, é

uma outra questão que fica sem resposta (Deleuze e Guattari tentaram fazer isso com aquele clássico moderno chamado Kafka)[2].

Mas após a emergência do discurso teórico e também da posição, agora virtualmente universal, de que (afinal, tudo é texto) o antigo contexto também é, em si mesmo, apenas mais um texto, já que o tiramos de outro livro, uma outra versão da prática de Malraux, de criação de formas de arte ficcional, começa a existir através do que antes parecia ser uma citação (veja-se, a esse respeito, a foto do filme de Andrei Tarkóvski, *Nostalgia*). Fica cada vez mais claro em qualquer tipo de crítica ou de *explication de texte*, mas de forma muito mais visível em práticas mais idiossincráticas da teoria contemporânea, que um texto está simplesmente revestindo outro texto, com o efeito paradoxal de que o texto primeiro — uma mera amostragem de escritura, um parágrafo ou enunciado ilustrativo, um momento ou um segmento tirado fora de seu contexto — acaba sendo confirmado como autônomo e acaba adquirindo uma espécie de unidade em si mesmo, como os leões devoradores nos brincos de Malraux. O novo discurso faz um grande esforço para assimilar o "texto primeiro" (anteriormente chamado Literatura) em sua própria substância, transcodificando seus elementos, ressaltando todos os seus ecos e analogias, por vezes até tomando de empréstimo as características estilísticas da ilustração a fim de forjar, a partir daí, os neologis-

O lar russo no interior de uma catedral italiana, de *Nostalgia*, de Andrei Tarkóvski

mos, isto é, a terminologia oficial do invólucro teórico. E efetivamente algumas vezes os clássicos mais fracos se dissolvem em seus poderosos porta-vozes críticos e acabam como apêndices, ou como longas notas de rodapé, no trabalho de um teórico renomado. Mais freqüentemente, no entanto, a conseqüência mais duradoura é um resultado secundário, e não de todo planejado: o afrouxamento da unidade primária, a dissolução da obra em um texto, que libera os elementos, deixando-os livres para ter uma existência semi-autônoma como se fossem partes de uma informação no espaço saturado de mensagens da cultura da mídia ou "espírito objetivo" do capitalismo tardio. Mas nesse caso o movimento pode ser revertido, como acontece quando escritores como Samuel Delany retomam fragmentos terminológicos de discurso teórico e os reutilizam em sua própria "produção literária" oficial, e depois os deixam ali inscrustados como fósseis ou como o esboço de um corpo atomizado em uma futura Pompéia. "Fragmentos" no discurso teórico não são, de modo algum, partes extraídas de uma obra de arte anterior, mas antes os termos propriamente ditos, os neologismos que, transformados em logotipos ideológicos, se disseminam pelo mundo social como estilhaços de granada, passam a ser usados correntemente e acabam descrevendo uma parábola cada vez mais fraca até que se alojam em algum obstáculo inamovível que pode ser, simplesmente, a mídia com suas prerrogativas.

Outra coisa que também se perpetua nessa estratégia do invólucro e do envolvido é a sugestão (implicitamente também a mais explícita mensagem do "conceito" de intertextualidade) de que nenhuma das partes é nova, e que é a repetição, e não a inovação radical, que está, a partir de agora, em questão. O problema está no resultado paradoxal de que é nessa renúncia à novidade e ao *novum* que se funda a pretensão à originalidade histórica do pós-modernismo em geral e da arquitetura pós-moderna em particular. O que então seria original (num sentido novo e original) em uma concepção de "neo" que evita a originalidade e adere à repetição de forma intensa e original? Até que ponto podemos ainda descrever a originalidade da construção espacial no pós-moderno, quando este renunciou explicitamente ao grande mito modernista de produzir um espaço utópico radicalmente novo, capaz de transformar o próprio mundo?

Como sempre, no entanto, os dilemas do pós-moderno modificam os do moderno (e são, por sua vez, modificados por eles). Para o moderno, a inovação não tinha ambigüidade enquanto valor ideológico, mas estruturalmente era ambivalente e indecidível em sua realização. Conclusões desse tipo deveriam ser facilitadas pela franca identificação das mudanças formais com as mudanças sociais no mais programático dos modernos (como Le Corbusier), algo que, presumivelmente, assegura a possibilidade da verificação empírica usual, desde que se acredite que é fácil registrar a regeneração social *a posteriori*. A tentativa de pensar tais mudanças em termos de superestrutura acaba produzindo modelos ou visões de mundo essencialmente

religiosos. De qualquer modo, o próprio conceito de espaço demonstra aqui sua suprema função mediadora na maneira pela qual sua formulação estética traz, de saída, conseqüências cognitivas por um lado e, por outro, conseqüências sócio-políticas.

Mas essa também é a razão pela qual pode ser enganoso enquadrar as conseqüências sociais da inovação espacial em termos do próprio espaço — a via indireta de um terceiro termo ou interpretante vindo de outro domínio ou *medium* parece impor-se aqui. Foi isso que aconteceu, há alguns anos, nos estudos sobre o cinema, quando Christian Metz elaborou sua semiótica do cinema através de um vasto programa de reescritura, no qual os elementos essenciais da estrutura dos filmes foram reformulados em termos de linguagem e de sistemas de signos[3]. O resultado palpável desse programa de reescritura foi produzir um problema dual que jamais poderia ter sido articulado, ou focalizado, se tudo tivesse permanecido em termos puramente cinematográficos — o problema das unidades mínimas e macroformas do que, na imagem, poderia corresponder ao signo e a seus componentes, para não falar da própria palavra; e o do que, na diegese cinematográfica, poderia ser considerado uma enunciação completa, ou uma sentença; isso para não falar dos parágrafos "textuais" mais longos. Mas tais problemas são "produzidos" no interior da moldura de um pseudoproblema ainda maior, que parece ser ontológico (ou metafísico, o que acaba dando na mesma) e pode tomar a forma de uma questão irrespondível sobre se o cinema é, ou não, uma espécie de linguagem (mesmo afirmar que é *semelhante* a uma linguagem — ou *como* a Linguagem — implica ativar ressonâncias metafísicas). Esse período específico dos estudos cinematográficos parece ter terminado, não no momento em que a questão ontológica foi identificada como uma falsa questão, mas quando o trabalho local de transcodificação atingiu o limite de seus objetos e, a partir desse momento, foi possível chegar ao julgamento do pseudoproblema.

Um programa de reescritura como esse pode ser útil no contexto da arquitetura, desde que não se confunda com uma semiótica da arquitetura (algo que já existe) e se dê um passo além desse passo-chave, um passo histórico e utópico, cuja função não é colocar mais uma questão ontológica (se o espaço construído é, ou não, uma espécie de linguagem), mas sim levantar a questão das condições de possibilidade de uma forma espacial específica.

Como no caso do cinema, as primeiras questões são as das unidades mínimas: parece que as palavras relativas ao espaço construído, ou pelo menos seus substantivos, deveriam ser áreas, categorias que são sintática e sincategorematicamente relacionadas e articuladas pelos diferentes verbos e advérbios espaciais — corredores, entradas e vãos de escada, por exemplo — e são, por sua vez, modificadas por adjetivos na forma de pintura e mobiliário, decoração e ornamentação (a denúncia puritana destes por Adolf Loos nos oferece interessantes paralelos lingüísticos e literários). Ao mesmo tempo, es-

ses "enunciados" — se for possível identificar assim um edifício — são lidos por leitores cujos corpos preenchem os vários espaços do mobiliário e das posições do sujeito; enquanto a gramática textual do urbano (ou, talvez, em um sistema mundial, geografias ainda mais vastas e suas leis sintáticas) pode ser considerada como o texto maior em que tais unidades estão inseridas.

Uma vez postos esses equivalentes, as questões mais interessantes de identidade histórica começam a se impor — questões que não estão implícitas no aparato semiótico ou lingüístico e que começam a aparecer quando esse aspecto é abordado de forma dialética. Como, por exemplo, deveríamos pensar a categoria fundamental do cômodo (enquanto unidade mínima)? Será que devemos considerar os cômodos para uso privado, ou para uso público, e os de trabalho (os escritórios, por exemplo) todos como o mesmo tipo de substantivo? Será que todos eles podem ser empregados indiferentemente, nos mesmos tipos de estrutura de enunciados? Em uma leitura histórica[4], no entanto, o cômodo moderno só começa a existir como conseqüência da invenção do corredor no século XVII; a privacidade do cômodo tem muito pouco a ver com os espaços indiferenciados para dormir que as pessoas costumavam arranjar no meio do ninho de ratos de um sem-número de cômodos, passando por cima de outros corpos adormecidos. Essa inovação, assim renarrativizada, gera agora questões correlatas a respeito da origem da família nuclear, e da construção ou formação da subjetividade burguesa, da mesma forma como o fazem indagações sobre técnicas arquitetônicas similares. Mas esse procedimento levanta também sérias dúvidas a respeito das filosofias da linguagem, que foram as primeiras a efetivamente produzir a seguinte formulação: qual é, na verdade, o estatuto transistórico da palavra e do enunciado? A filosofia moderna alterou significativamente seu modo de ver sua própria história, assim como o de conceber sua função, quando começou a perceber a relação de suas categorias (ocidentais) mais fundamentais com a estrutura gramatical do grego antigo (e também com suas aproximações no latim). O repúdio da categoria de substância na filosofia moderna pode ser visto como uma resposta ao impacto dessa experiência de historicidade, que pareceu desacreditar o substantivo enquanto tal. Não fica claro se algo similar ocorreu no macronível do enunciado propriamente dito, ainda que a relação constitutiva da lingüística, como disciplina, com o enunciado, como seu maior objeto de estudo concebível, tenha começado a ser assim entendida (sendo reforçada, em vez de questionada, pelas tentativas de inventar disciplinas compensatórias, como a semântica e a gramática textual, as quais enfatizam dramaticamente fronteiras que ao mesmo tempo tentam, sem sucesso, ultrapassar ou abolir).

A especulação histórica se exacerba ainda mais quando tentamos determinar suas conseqüências políticas e sociais. A pergunta sobre as origens da própria linguagem (a formação-Ur do enunciado e da palavra em algum magma galáctico, no alvorecer do tempo humano) é considerada ilegítima

por todos, de Kant a Lévi-Strauss, mesmo se acompanhada da pergunta sobre as origens da vida social (que antes vinha acompanhada de uma outra, sobre as origens da família). Mas a questão da possível evolução e modificação da linguagem é ainda concebível e tem uma relação vital com a questão utópica da possibilidade de mudança da sociedade (onde isso, em si mesmo, seja ainda concebível). De fato, as formas assumidas por esses debates vão parecer filosoficamente aceitáveis ou, ao contrário, antiquadas e supersticiosas na exata medida de nossas convicções mais profundas a respeito de se ainda há possibilidades de mudança na sociedade pós-moderna. O debate de Marr na União Soviética, por exemplo, foi considerado, assim como o de Lysenko, uma aberração científica, e isso em larga medida se deveu à hipótese apresentada por Marr de que a própria forma da linguagem se alterava de acordo com o modo de produção do qual ela fosse uma superestrutura. Como a língua russa não tinha evoluído sensivelmente desde o período czarista, Stalin pôs um final abrupto nessas especulações com o famoso panfleto "Marxismo e lingüística". Em nossos dias, o feminismo tem sido virtualmente único em sua tentativa de imaginar uma linguagem utópica, falada em sociedades em que a dominação e a desigualdade dos gêneros tenham deixado de existir[5]: o resultado foi muito além de mais um grande momento da ficção científica recente e deve continuar a dar exemplo da validade política da imaginação utópica como uma forma de práxis.

Mas é precisamente da perspectiva de uma práxis utópica que devemos retomar a questão de que tipo de juízo fazer sobre as inovações do movimento moderno em arquitetura. Isso porque, assim como a expansão do enunciado desempenhou um papel fundamental no modernismo literário de Mallarmé a Faulkner, a metamorfose da unidade mínima é fundamental no modernismo arquitetônico, que, pode-se dizer, buscou transcender o enunciado (como tal) ao abolir a rua. A "planta livre" de Le Corbusier pode ser considerada, na mesma chave, como um desafio à existência do cômodo tradicional enquanto categoria sintática, e pode ter produzido um imperativo de se morar de forma nova, de se inventar novas formas de viver e habitar como conseqüência ética e política (e, talvez, até psicanalítica) de uma mutação formal. Tudo depende, então, de considerarmos a "planta livre" como apenas mais um cômodo, ainda que novo, ou como uma tentativa de transcender de vez essa categoria (do mesmo modo que uma linguagem além do enunciado iria transcender o conceitualismo ocidental, assim como nossa sociabilidade). Não se trata aí apenas de uma questão de demolir as formas mais antigas, como na terapia iconoclasta e purificadora do dadaísmo: esse tipo de modernismo prometia a articulação de novas categorias espaciais que poderiam mesmo merecer a qualificação de utópicas. Todos sabemos que o pós-modernismo traz em si um julgamento negativo sobre essas aspirações que ele afirma ter abandonado — mas o novo nome, o sentido de ruptura radical, o entusiasmo com que são recebidos os novos edifí-

cios, tudo comprova a persistência de uma certa noção de novidade, ou de inovação, que parece ter sobrevivido ao próprio moderno.

Pelo menos é nesse quadro que me proponho a examinar um dos poucos edifícios pós-modernos que parecem ter alguma pretensão a uma espacialidade revolucionária: a casa (ou moradia para uma só família) que o arquiteto americano-canadense Frank Gehry construiu (ou reconstruiu) para uso próprio em Santa Mônica, Califórnia, em 1979. Mas mesmo esse ponto de partida já apresenta problemas: para começar, não é muito claro o modo como Gehry se coloca em relação à arquitetura pós-moderna em geral. Seu estilo certamente tem muito pouco em comum com a ostensiva frivolidade decorativa e com a alusão historicista de Michael Graves, ou de Charles Moore, ou mesmo do próprio Venturi. Gehry mesmo já observou que "Venturi gosta de contar histórias... eu estou muito interessado nessa coisa de mãos à obra, mas não estou interessado em contar histórias"[6]. Trata-se de uma caracterização bastante apropriada da paixão pela periodização de onde provém (entre outras coisas) o conceito de pós-modernismo. Além disso, o conceito da moradia unifamiliar pode também ser o menos característico dos projetos pós-modernos: a grandiosidade dos palácios ou das vilas por certo é cada vez menos apropriada para uma era que começou com a "morte do sujeito". E tampouco a família nuclear é um interesse ou uma preocupação pós-moderna. Aqui também, se ganhamos, podemos na realidade ter perdido; e quanto mais original for a construção de Gehry, tanto menos será possível generalizar suas características para o pós-modernismo.

A casa está localizada na esquina da rua Vinte e Dois com a avenida Washington e não é exatamente um edifício novo, tendo sido reconstruída a partir de uma residência mais antiga, um sobrado de estrutura muito convencional.

> *Diamonstein*: Uma das obras de arte que você conseguiu realmente criar foi sua casa. Ela é muitas vezes descrita como uma anonimidade suburbana. A estrutura original era uma casa de dois andares, revestida de madeira, com telhado de duas águas quebradas. Você acabou por construir uma parede de metal corrugado, com um andar e meio de altura, em torno dela, mas, por trás da parede, a estrutura original se projeta do interior da nova estrutura. Você pode nos dizer quais eram suas intenções nesse caso?
>
> *Gehry*: Isso tem um pouco a ver com minha esposa. Foi ela quem encontrou essa casa agradável — e eu amo minha esposa —, essa casinha engraçadinha com algumas antiguidades em seu interior. Uma coisinha bem bonitinha. E nós estávamos tendo um monte de problemas para encontrar uma casa. Nós compramos o imóvel em Santa Mônica no auge do *boom* imobiliário. Pagamos o preço mais alto possível.
>
> *Diamonstein*: Li que foram cento e sessenta mil dólares.
>
> *Gehry*: Cento e sessenta mil.
>
> *Diamonstein*: É muito dinheiro.

Gehry: Um ano antes valia quarenta. E nem me fale de jogadas desesperadas. São sempre as minhas. E nós podíamos morar muito bem naquela casa. Havia espaço suficiente e tudo o mais.

Diamonstein: Uma casa cor-de-rosa revestida de ripas pintadas de verde?

Gehry: Toda a cobertura era de fibrocimento cor-de-rosa sobre um madeiramento branco. Já havia diversas demãos. Era toda em camadas, o que é um termo bastante pesado para se usar hoje em dia, camadas.

Diamonstein: Foi um pouco por isso que você gostou.

Gehry: Bem, eu resolvi dialogar com a velha casa, o que não é muito diferente, sabe, do que eu estava dizendo sobre a casa de Ron Davies, onde os ambientes interiores se juntam em um diálogo com os exteriores. Aqui fica mais fácil, porque a casa velha já representava uma outra estética, e eu podia jogar com isso. Mas eu queria explorar a relação entre as duas. Fiquei fascinado com a idéia de que a casa velha deveria parecer completamente intata de fora, e que seria possível ver através da casa nova, e enxergar a casa velha como se estivesse embrulhada por essa nova camada. Essa nova camada e as janelas da casa nova seriam de uma estética completamente diferente da das janelas da casa velha. Então elas estariam em constante tensão, ou algo parecido. Eu queria que cada janela tivesse uma estética diferente, o que não consegui totalmente na época.

Diamonstein: Então, a casa velha era o centro, e a casa nova o invólucro. Sei que você usou vários materiais que são uma constante em seu vocabulário — metal, compensado, vidro e gradeamento em elos de corrente —, todos materiais baratos. Às vezes parece que a casa não tem requinte, que ainda não está terminada —

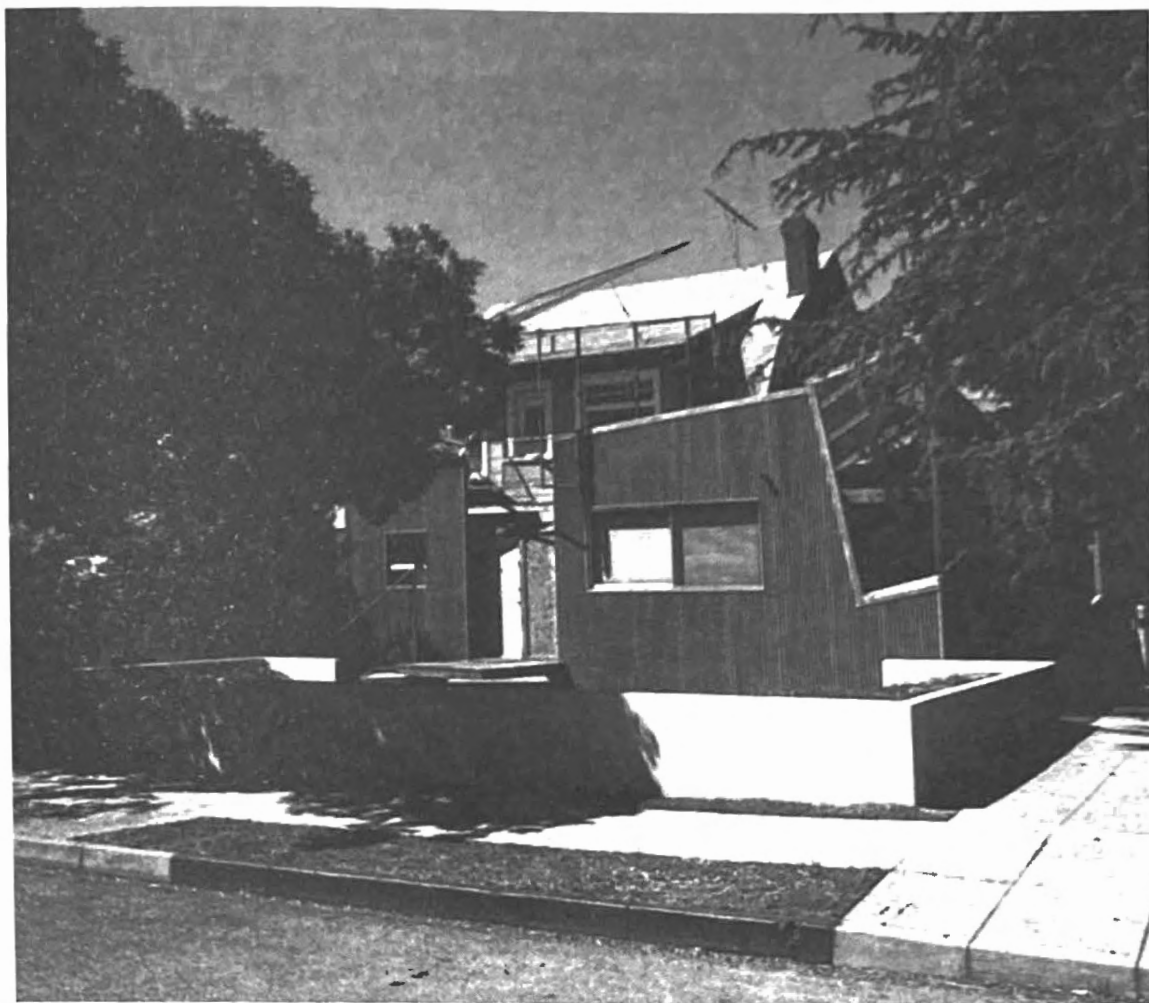
Gehry: Não tenho certeza de que esteja concluída.

Diamonstein: Você não tem certeza?

Gehry: Não.

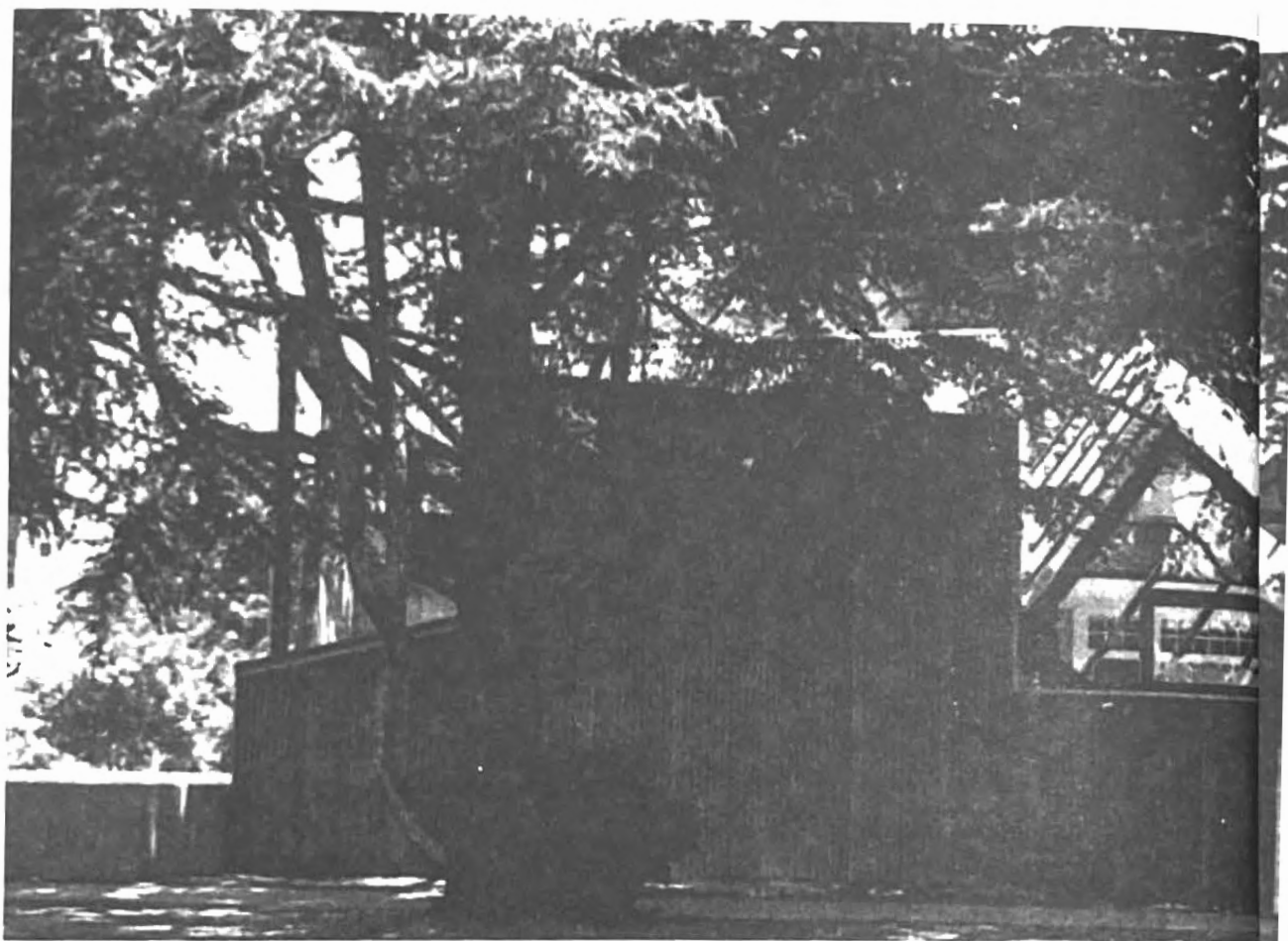
Diamonstein: Será que se tem, algum dia, certeza de alguma coisa?

Gehry: É tudo meio confuso. Eu estava pensando, outro dia, no efeito que isso tem sobre a minha família. Notei que minha mulher deixa papéis e outras coisas em cima da mesa, então há um certo caos na organização do nosso modo de viver nesta casa. Comecei a pensar que isso tinha alguma coisa a ver com o fato de ela não saber se eu acabei ou não a casa[7].

No que segue, acompanho bem de perto o livro *Secret life of buildings*[8], de Gavin Macrae-Gibson, que tem excelentes descrições fenomenológicas e formais. Eu mesmo visitei a casa, e me preocupo bastante em evitar as persistentes aporias metodológicas do *Sistema da moda*, de Barthes (que optou por analisar os escritos sobre a moda em vez das expressões da própria moda); mas é certo que mesmo as abordagens aparentemente mais físicas ou sensoriais do "texto" arquitetônico se opõem apenas na superfície à expressão ou interpretação (problema que deveremos enfrentar quando voltarmos ao fenômeno peculiar da fotografia arquitetônica).

A casa de Frank Gehry em Santa Mônica, Califórnia

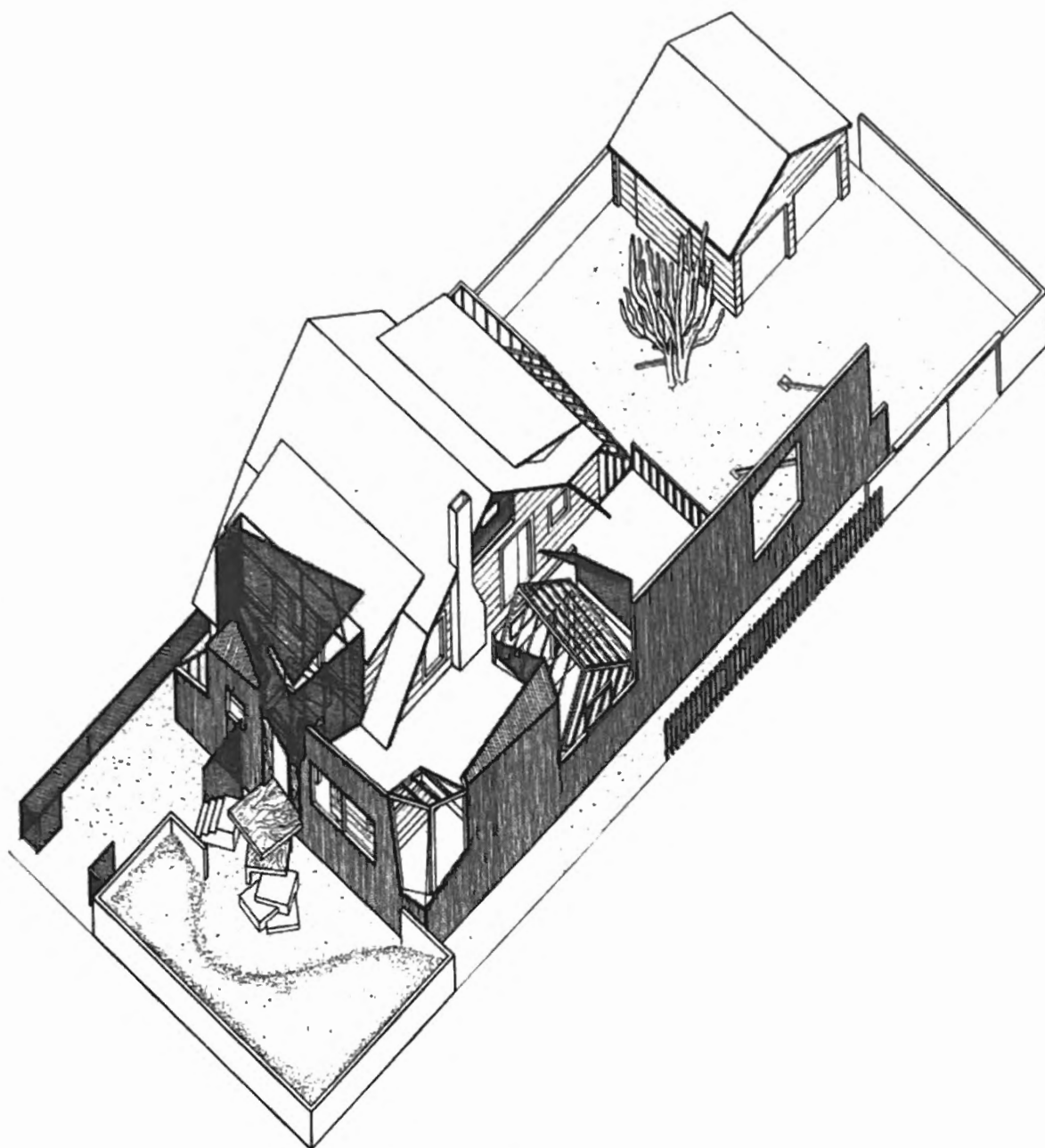
Mas neste caso o livro de Macrae-Gibson é ainda mais interessante devido ao caráter de sua moldura interpretativa, que continua sendo a do alto modernismo, e por isso, nas conjunções cruciais entre a descrição e a interpretação, pode nos dizer algo ainda mais revelador a respeito da diferença entre modernismo e pós-modernismo do que a própria construção de Gehry.

Macrae-Gibson organiza a casa de Gehry em três tipos de espaço. Não vou conservar essa diferenciação em três níveis, mas ela nos oferece um bom ponto de partida: "Primeiro, um conjunto de pequenos cômodos ao fundo da casa nos dois andares, incluindo escadas, quartos e banheiros. Em segundo, os espaços mais importantes da casa velha, que se tornaram: o *living*, no andar térreo, e o quarto do casal, no andar superior. Por último, os espaços complexamente rarefeitos do novo invólucro espacial, que são os espaços de entrada, as áreas da cozinha e da sala de jantar, cinco degraus abaixo do nível do *living*"[9].

Vamos agora retomar nosso caminho através desses três tipos de espaço. "A casa consiste em uma concha de metal corrugado envolvendo três faces de uma casa da década de 20 já existente com sua bela cobertura cor-de-rosa, de modo a criar novos espaços entre a concha e as antigas paredes exter-

A casa de Frank Gehry em Santa Mônica, Califórnia

nas."[10] A antiga estrutura de madeira continua, em alguns lugares, como um andaime da memória, mas a cozinha e a sala de jantar foram agora ampliadas para além dessa estrutura e estão localizadas na antiga entrada de carro e quintal (cinco degraus abaixo do nível do antigo térreo). Essas áreas novas, entre a estrutura e o invólucro, são em grande parte envidraçadas e, portanto, visualmente são abertas e indistinguíveis da antiga "parte externa" ou "lado de fora". Qualquer que seja a emoção estética causada por essa inovação formal (e pode ser um efeito de desconforto ou de mal-estar, mas, por outro lado, Philip Johnson, que tomou café da manhã lá, achou tudo muito *gemütlich*), fica claro que essa emoção terá algo a ver com o atenuamento das categorias do dentro e do fora, ou, pelo menos, com um rearranjo dessas categorias.

O efeito abrupto da estrutura de metal corrugado é o de um corte brutal sobre a casa mais antiga, marcando-a com o signo de "arte moderna", ainda que sem dissolvê-la totalmente, como se o gesto peremptório da arte tivesse sido interrompido e abandonado no meio. Além dessa intervenção formal dramática (e, como veremos a seguir, temos que levar em conta o uso que ela faz do material barato de ferro-velho), ainda há uma outra característica dramática da casa recém-revestida. Esta tem a ver com a entrada de carros envidraçada e, em especial, com a nova clarabóia da cozinha, que, vista de fora da casa, parece projetar-se no espaço como um enorme cubo de vi-

dro — "cubo-desmantelado" foi como Gehry a chamou — que "marca a junção da rua com o que durante o dia parece um espaço vazio e, à noite, parece algo sólido que se projeta como um farol"[11]. Essa caracterização, de Macrae-Gibson, a meu ver é muito interessante, mas sua interpretação do cubo, que remete aos quadriláteros místicos de Malevitch (Gehry organizou uma exposição de Malevitch e, portanto, essa referência não é tão arbitrária como pode parecer), parece-me completamente fora de lugar, uma tentativa forçada de reinscrever a estética da velharia de um certo pós-modernismo no interior das vocações metafísicas mais grandiosas do alto modernismo. O próprio Gehry sempre insiste no que é óbvio para qualquer pessoa que veja suas obras, ou seja, a utilização de materiais baratos — uma vez ele disse que fazia "arquitetura parcimoniosa". Além do alumínio corrugado dessa construção, ele tem uma predileção evidente por malhas de aço, madeira compensada, blocos de cimento, postes telefônicos e similares, e até chegou, certa vez, a desenhar mobílias (surpreendentemente pomposas) de papelão. Tais materiais, é claro, "conotam"[12]; anulam a síntese projetada de matéria e forma das grandes construções modernistas e também inscrevem temas claramente econômicos e infra-estruturais neste trabalho, remetendo ao custo da moradia e da construção e, por extensão, à especulação imobiliária: esse elo constitutivo que liga a organização econômica da sociedade à

A casa de Frank Gehry em Santa Mônica, Califórnia

produção estética da arte (espacial), elo que a arquitetura vivencia de forma mais dramática do que qualquer das belas-artes (com exceção, talvez, do cinema), mas cujas cicatrizes ela leva de forma ainda mais visível do que o próprio cinema, uma vez que este necessariamente precisa reprimir e esconder suas determinações econômicas.

O cubo e a placa (de metal corrugado): essas marcas ostensivas, implantadas na construção mais antiga como o suporte letal que sustenta o corpo de uma vítima de acidente de trânsito, estilhaçam qualquer ilusão de forma orgânica que se pudesse ter sobre essa construção (e este é um dos ideais constitutivos do primeiro modernismo). Esses dois fenômenos espaciais constituem o "invólucro"; violam o antigo espaço e tanto fazem parte da construção mais recente quanto se distanciam dela, como se fossem corpos

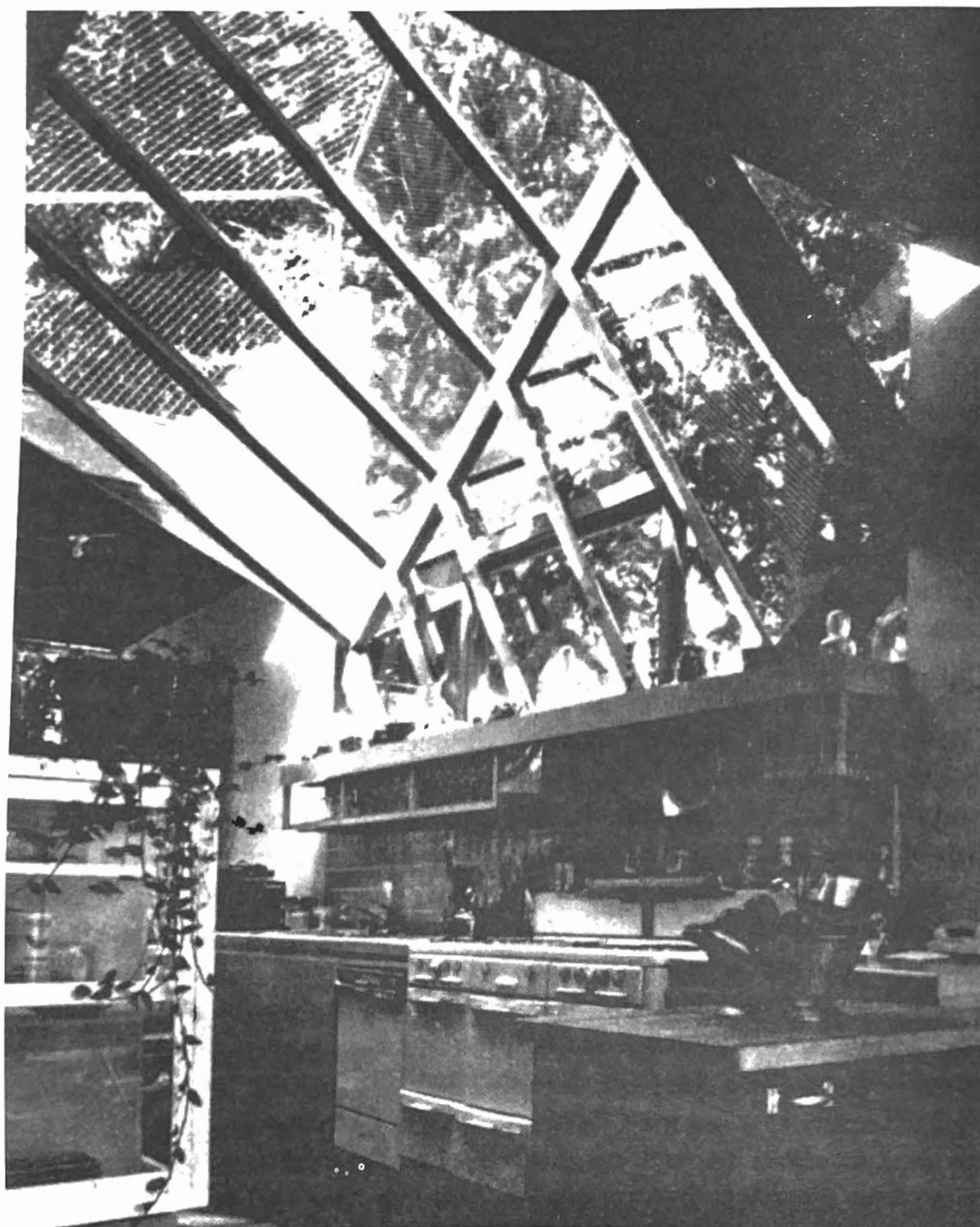
estranhos. Na minha opinião, correspondem, ainda, aos dois grandes elementos constitutivos da própria arquitetura, os mesmos que, em seu manifesto pós-moderno, *Aprendendo com Las Vegas*, Robert Venturi destaca da tradição a fim de reformular as tarefas e a vocação da estética mais recente: a oposição entre a fachada (ou frente da loja) e o que há atrás dela, um depósito ou uma construção semelhante a um galpão. Mas Gehry não se detém nessa contradição, jogando um elemento contra o outro a fim de produzir uma solução interessante, mas provisória. Em vez disso, a meu ver, a fachada de metal corrugado e o cubo parecem aludir aos dois termos desse dilema, que ligam a algo diferente — a casa antiga, a persistência da história e do passado: o conteúdo que ainda pode ser visto literalmente através dos elementos mais novos, como quando uma abertura simulada de uma janela no invólucro de metal corrugado revela as velhas janelas da casa de madeira.

Mas, se for assim, então somos obrigados a reorganizar o esquema tripartite de Macrae-Gibson. Sua primeira categoria — a dos restos de um espaço suburbano tradicional — será mantida como está, e voltaremos a ela mais adiante. Se, no entanto, o invólucro — o cubo e o metal — adquire uma vida própria aqui, como os agentes visíveis de uma transformação-arquitetônica-em-curso, então teremos que lhe conferir o estatuto de uma categoria específica, enquanto os dois tipos finais de espaço na descrição de Macrae-Gibson — os antigos "espaços principais", a nova entrada e a cozinha — serão considerados em conjunto, como resultado da interseção das duas primeiras categorias e da intervenção do "invólucro" na casa tradicional.

Para nossos propósitos, então, o fato de que o *living* entra em um espaço já construído na casa antiga, enquanto a cozinha é, de fato, um cômodo adicional fora do espaço da casa, não parece ser tão significativo quanto a sensação de que são ambos igualmente novos, de uma forma que ainda temos que avaliar. De fato, tanto o *living* agora rebaixado quanto a sala de jantar e a cozinha construídos no espaço que separa o invólucro externo e o "desmerecimento" da estrutura agora desnecessária, parecem-me ser a coisa em si mesma, o novo espaço pós-moderno propriamente dito, que nossos corpos habitam com desconforto, ou com deleite, tentando abandonar os velhos hábitos das categorias e percepções do externo/interno e ainda sentindo falta da privacidade burguesa das paredes sólidas (um fechamento como o do velho ego burguês centrado), mesmo que gratificados com a novidade da incorporação das árvores e do que Barthes chamaria de californidade, no interior de nosso ambiente recém-construído. Temos que insistir, no entanto, muitas vezes e de muitas maneiras, nas ambigüidades perturbadoras desse novo "hiperespaço". Eis como o faz Macrae-Gibson, evocando

> as numerosas linhas de perspectiva que vão desaparecendo acima e abaixo de uma grande variedade de horizontes [...] Quando nada está em ângulo reto, nada parece estar no mesmo ponto de fuga [...] Os planos de perspectivas distorcidas de Gehry e o uso ilusionista de elementos estruturais causam no

espectador a mesma sensação [como no caso das pinturas de Ronald Davis em que "o espectador fica suspenso acima das redes de perspectiva torcidas e é inclinado em direção a elas"]; a inclinação dos planos que deveriam ser horizontais ou verticais e a convergência dos montantes dos caibros nos levam a ter a sensação de estarmos suspensos e inclinados em várias direções.

Para Gehry, o mundo desaparece em uma profusão de pontos, e ele não pressupõe que nenhum deles esteja relacionado com um ser humano de pé. O olho humano ainda tem importância crítica no mundo de Gehry, mas o sentido de centro não tem mais seu valor simbólico tradicional[13].

A casa de Frank Gehry em Santa Mônica, Califórnia

Essa exposição sugere a alienação do velho corpo fenomenológico (com suas coordenadas de esquerda/direita, frente/atrás, acima/abaixo) em um espaço sideral como o de *2001*, de Stanley Kubrick, com o desaparecimento da segurança da terra newtoniana. A sensação seguramente também se relaciona com esse novo espaço sem forma — nem massa nem volume — que caracteriza (a meu ver[14]) os enormes vestíbulos de Portman onde tapeçarias e *panneaux* suspensos nos lembram remanescentes fantasmáticos das velhas divisórias, limites estruturantes e categorias de fechamento, e, ao mesmo tempo, as substituem e dão a ilusão de uma nova e espúria liberação espacial e lúdica. O espaço de Gehry certamente é muito mais preciso e esculpido do que aqueles enormes contêineres cruamente melodramáticos. De forma mais articulada, ele nos confronta com as paradoxais impossibilidades (aí incluídas as impossibilidades de representação) inerentes à mais nova mutação evolutiva do capitalismo tardio em direção a "algo diferente" que não é mais a família ou a vizinhança, a cidade ou o estado, ou mesmo a nação, mas algo tão abstrato e dessituado como o anonimato de um cômodo de uma rede internacional de motéis, ou o espaço neutro dos terminais de aeroporto que desfilam sua mesmice em nossa memória.

Há, no entanto, outras maneiras de chegar à natureza do hiperespaço, e Gehry menciona uma outra na entrevista citada ao falar do caos das coisas dentro da casa. Afinal, o "galpão decorado" de Venturi dá a entender que os conteúdos são relativamente indiferentes, e tanto podem ser espalhados por todos os lados quanto empilhados cuidadosamente em algum canto. É também assim que Gehry descreve o estúdio reconstruível que fez para Ron Davis: tais estruturas "criam uma concha. Depois vem o usuário e põe suas tralhas na concha de qualquer jeito. A casa que fiz para Ron Davis tinha essa concepção. Construí a concha mais bonita que pude, e depois deixo que ele leve suas coisas para lá e a transforme para uso próprio"[15]. Mas as observações de Gehry a respeito da desordem em sua casa deixam transparecer um certo mal-estar que vale a pena explorar um pouco mais (especialmente porque a continuação daquele diálogo introduz um novo tópico — a fotografia — a que voltaremos em seguida):

> *Diamonstein*: Pode haver ainda uma outra pista que você dá aos moradores. Quando a casa foi fotografada havia três lírios perfeitos em um lugar e dois livros no outro — tinha sabão em pó para pia de cozinha em cima da pia da cozinha e algumas portas de armário estavam abertas. Tinha muito de um espaço habitado. Parecia evidente que esta era uma organização deliberada da fotografia para refletir um ambiente onde pessoas reais levavam uma vida real.
>
> *Gehry*: Na realidade, não havia uma organização da foto.
>
> *Diamonstein*: Era como tirar uma foto de seu modo de vida?
>
> *Gehry*: Isso mesmo. O que ocorre é — bem, aparecem muitos fotógrafos lá agora. Cada um entra e tem uma idéia diferente a respeito de como o lugar de-

veria parecer. Então eles começam a mudar a mobília. Se chego a tempo, eu começo a colocar tudo de volta no lugar[16].

Discussões como essa implicam um tal deslocamento do espaço arquitetônico que o posicionamento de seus conteúdos — tanto os objetos como o corpo humano — torna-se problemático. Trata-se de uma sensação que só pode ser corretamente avaliada em um contexto histórico e comparativo, com base na seguinte proposição: se as grandes emoções negativas do momento modernista foram a ansiedade, o terror, o ser-para-a-morte e o "horror" de Kurtz, as novas "intensidades" do pós-modernismo, que também podem ser caracterizadas em termos da "*bad trip*" e da submersão esquizofrênica, podem igualmente ser formuladas nos termos da desordem da existência dispersa, desordem existencial, a perpétua distração temporal da vida pós-anos 60. De fato, sentimo-nos tentados (sem querer sobrecarregar de sentido uma característica menor da construção de Gehry) a evocar o contexto mais geral que a informa como sendo o de um pesadelo virtual ainda mais forte, os anos 60 se tornando tóxicos, toda uma "*bad trip*" histórica e contracultural na qual a fragmentação psíquica é elevada a uma potência qualitativamente nova, a desordem estrutural do sujeito descentrado agora promovida ao verdadeiro motor e à lógica existencial do capitalismo tardio.

De qualquer modo, todas essas características — o estranho sentimento novo de uma ausência do externo e do interno, o desnorteamento e a perda da orientação espacial nos hotéis de Portman, a desordem de um ambiente no qual nem as pessoas nem as coisas têm mais seu "lugar" — oferecem uma série de abordagens pertinentes da natureza do hiperespaço, sem nos dar nenhum modelo ou explicação da coisa em si.

Mas esse hiperespaço — o segundo e terceiro tipos de espaço de acordo com Macrae-Gibson — é, em si mesmo, o resultado da tensão entre dois termos ou pólos, entre dois tipos distintos de estrutura espacial e de experiência, dos quais mencionamos, até aqui, apenas um (a saber, o cubo e a parede corrugada, o invólucro externo). Então agora temos que abordar as partes antigas da própria casa — as escadas, quartos, banheiros e *closets* que restaram — para verificar não só o que é que tinha que ser pelo menos parcialmente modificado, como também se a sintaxe e a gramática tradicionais são suscetíveis de transformação utópica.

De fato, esses cômodos estão preservados como em um museu: intocados, intatos mas, ainda assim, agora "citados" de algum modo e, sem a menor alteração, esvaziados de vida concreta, como na transformação de algo em sua imagem, como se fosse uma Disneylândia preservada e perpetuada por marcianos para seu deleite e pesquisa histórica. Ao subir a ainda-antiga escada da casa de Gehry, chegamos a uma porta antiga, através da qual entramos em um antigo quarto de empregada (que também podia ser o quarto de um adolescente). A porta funciona como uma máquina do tempo; uma

vez fechada, estamos de volta ao antigo subúrbio americano do século XX — o velho conceito do cômodo, que inclui minha privacidade, meus tesouros, meus objetos *kitsch*, os *chintz*, velhos ursos de pelúcia, velhos LPs. Mas a evocação da viagem no tempo é enganosa: por um lado, temos aqui práxis e reconstrução, algo bem próximo da Wash-36 de Philip K. Dick[17], uma bela reconstituição autêntica da Washington de sua infância em 1936, por um milionário de trezentos anos em um planeta satélite (ou, se preferirmos uma referência mais imediata, algo próximo da Disneylândia ou do Epcot); entretanto, por outro lado, não se trata exatamente de qualquer tipo de reconstituição do passado, já que esse enclave espacial é de nosso presente e copia os espaços reais de moradia das outras casas dessa rua, ou de outros lugares de Los Angeles. Assim, é a realidade presente que foi transformada em simulacro pelo processo de envolvimento, ou citação, e tornou-se, desse modo, não histórica, mas historicista — uma alusão a um presente excluído da história real que poderia muito bem ser também um passado removido da história real. O quarto "citado" tem portanto afinidades com o que, no cinema, passou a ser chamado *la mode rétro*, ou filmes de nostalgia; o passado como ilustração de uma moda e como uma bela imagem. Assim, repentinamente, essa área, conservada e preservada da casa velha, com que Gehry está entabulando um "diálogo", ressoa, como fenômeno estético, com uma série de outros fenômenos bastante diferentes, não apenas da arquitetura mas da teoria e da arte pós-moderna: a transformação da imagem em simulacro, o historicismo como substituto da história, a citação, enclaves na esfera cultural, e assim por diante. Sinto-me até tentado a reintroduzir aqui toda a problemática da referência, tão paradoxal quando lidamos com construções, que, presume-se, são mais "reais" do que o conteúdo da literatura, da pintura e dos filmes, e são, de algum modo, os seus próprios referentes. Mas o problema teórico de como é possível um edifício ter um referente (em oposição a um significado ou a algum tipo de sentido) perde sua capacidade de choque, ou de estranhamento, quando se escapa pela questão menos contundente de saber a que pode se referir uma construção. Menciono isso por ser esse um outro movimento da interpretação "modernizante" de Macrae-Gibson, movimento que resulta em um brilhante ensaio sobre a maneira como a casa *alude* à sua própria localização em Santa Mônica, através de uma série de imagens e alusões marítimas. Esse é um tipo de leitura que estamos acostumados a encontrar nas análises dos trabalhos de Le Corbusier ou de Frank Lloyd Wright, nos quais o funcionamento de tais alusões parece totalmente consistente, não apenas com a estética modernista dessas construções, mas também com sua situação histórica e espaço social específico. Se, no entanto, pensamos que o espaço urbano dos anos 80, por um sem-número de razões, múltiplas e sobredeterminadas, perdeu essa materialidade específica e essa localizabilidade ou situabilidade — isto é, não mais percebemos Santa Mônica desse modo, como uma localidade cujos lugares estão numa relação determinada com a praia, ou com a auto-estrada, e assim

por diante —, então tal exegese parecerá mal colocada ou irrelevante. Não se trata necessariamente de erro, já que essas estruturas podem ser remanescentes de uma linguagem modernista mais antiga, subsumida e virtualmente cancelada por essa nova linguagem, ainda que persista de forma enfraquecida e seja, em caso de necessidade, decifrável por um leitor e crítico brilhante, persistente, cujos olhos estejam voltados para o passado.

Há, no entanto, outros modos de enquadrar a questão teórica da referência: mais especificamente, uma perspectiva segundo a qual o próprio cômodo — característico do espaço social e da sociedade americana *mainstream* em que foi inserida a casa de Gehry — é visto como um remanescente mínimo daquele espaço mais antigo, sendo retrabalhado, cancelado, sobrecarregado, volatilizado, sublimado ou transformado por um sistema mais recente. Nesse caso, o cômodo tradicional pode ser visto como a última referência fraca e tênue, ou como o último centro truncado, de um referente em processo de liquidação e dissolução. Creio não ser possível demonstrar um processo semelhante no espaço do Bonaventure de Portman, a menos que seja todo o aparato agora marginalizado do hotel tradicional: as alas e andares de quartos claustrofóbicos e incômodos escondidos nas torres, exatamente o espaço onde se vive em um hotel tradicional, cuja decoração era tão notória que precisou ser alterada várias vezes desde a inauguração do edifício, um espaço que era, claramente, o elemento menos interessante na pauta do arquiteto. Assim, em Portman a referência — o cômodo tradicional, a linguagem e as categorias tradicionais — é brutalmente dissociada do espaço pós-moderno mais novo do eufórico vestíbulo central e abandonada para estiolar-se e oscilar ao sabor do vento. A força da estrutura de Gehry vem então da maneira ativa e dialética em que a tensão entre os dois tipos de espaço é mantida e exacerbada (se isso é um "diálogo", tem algo da complacência das "conversações" de um Gadamer ou de um Richard Rorty).

Gostaria de acrescentar que essa concepção de referência, que é ao mesmo tempo social e espacial, tem um conteúdo real e pode ser expandida em direções bastante concretas. Por exemplo, o espaço em enclave descrito acima é, de fato, um quarto de empregada e desse modo fica investido, de imediato, dos conteúdos de vários tipos de subalternidade social, remanescentes de uma hierarquia na família e das divisões de trabalho étnicas e de gênero.

O que fizemos foi, essencialmente, reescrever a enumeração de Macrae-Gibson dos três tipos de espaço (os cômodos tradicionais, os novos espaços, e o cubo e o muro de chapa de metal corrugado) em termos de um modelo dinâmico, no qual dois tipos de espaço bastante distintos — o quarto e as formas arquitetônicas abstratas que rompem a casa mais antiga — se entrecruzam para produzir novos tipos de espaço (a cozinha, a sala de jantar, o *living*), um espaço que inclui o velho e o novo, o dentro e o fora, os pavimentos estruturados da casa velha e as áreas reconstituídas, mas estra-

nhamente amorfas entre a estrutura e o invólucro. Essencialmente, é apenas esse último tipo de espaço — o resultado do engajamento dialético entre os outros dois — que pode ser caracterizado como pós-moderno; isto é, como uma espacialidade radicalmente nova, para além da tradicional tanto quanto da moderna, e que parece ter alguma pretensão histórica a uma diferença e originalidade radicais. A questão da interpretação se coloca quando tentamos avaliar essa pretensão e propor hipóteses a respeito de seu possível "significado". Dizendo de maneira um pouco diferente, tais hipóteses constituem, necessariamente, operações de transcodificação, nas quais enfocamos equivalentes para esses fenômenos arquitetônicos e espaciais usando outros códigos ou linguagens teóricas; ou, para utilizar ainda outro tipo de linguagem, elas constituem uma projeção alegórica da estrutura dos modelos de análise. Então, aqui, por exemplo, fica de saída evidente que se está contando uma alegoria, por meio da qual, a partir do que é um momento tradicional ou realista (mas, nesse caso, talvez mais o realismo de Hollywood do que o de Balzac), o relâmpago do modernismo parece gerar "o pós-modernismo propriamente dito". (As alegorizações privadas de Gehry parecem ter a ver com uma adaptação, ou reconstrução, do judaísmo com uma nova função, se não se tratar, simplesmente, de sua sobrevivência no mundo moderno, ou até no mundo pós-moderno. O avô de Gehry "era o presidente de sua sinagoga, uma construção pequena, remodelada, parecida com uma casa, como lembrou seu neto mais tarde, um pouco parecida com a casa em Santa Mônica que ele mesmo iria remodelar nos anos 70. 'Minha casa me faz lembrar aquela construção antiga', Gehry confessou, 'e sempre me lembro dela quando estou aqui'"[18].) Mesmo se, como em Kant, tais narrativas dependem do olho de quem vê, elas demandam uma explicação histórica e uma exposição de suas condições de possibilidade, e das razões pelas quais pensamos que essa é uma seqüência lógica, se não for a história toda. Mas outros construtos alegóricos também são possíveis, e sua análise nos levará a percorrer novamente o sistema interpretativo de Macrae-Gibson, que é (como já disse) um sistema essencialmente modernista.

Comentei vários dos movimentos interpretativos do artigo de Macrae-Gibson sem registrar as formulações básicas com as quais ele estrutura o sentido da função desse novo tipo de edifício. São as seguintes: "A perspectiva ilusória e a perspectiva contraditória são usadas em toda a casa de Gehry, e em muitos de seus outros projetos, para impedir a formação de um retrato mental que poderia destruir a imediatidade contínua do choque da percepção [...] Tais ilusões e contradições nos obrigam a questionar continuamente o que vemos e a, no final, alterar a definição da realidade da *memória* de alguma coisa para a sua *percepção*"[19]. Formulações como essa — com sua ênfase familiar na vocação que tem a arte de reestimular a percepção, resgatar o frescor da experiência do torpor rotineiro e reificado da vida cotidiana em um mundo degradado — nos remetem ao cerne do modernismo essencial da estética de Macrae-Gibson. Os formalistas russos, é claro, foram os que formu-

laram essas posições da maneira mais vigorosa e durável, mas algo similar pode ser encontrado em todas as teorias modernistas, de Pound ao surrealismo e à fenomenologia, e em todas as artes, da arquitetura à música e literatura (e até no cinema). Creio que, por várias razões, essa estética admirável não tem nenhum sentido em nossos dias, e deve ser admirada como uma das realizações históricas mais intensas do passado cultural (ao lado do Renascimento, dos gregos ou da dinastia Tang). No universo totalmente construído e elaborado do capitalismo tardio, do qual a natureza finalmente foi efetivamente abolida, e no qual a práxis humana — na forma degradada da informação, manipulação e reificação — invadiu a antes autônoma esfera da cultura, e até do próprio inconsciente, não há lugar para a utopia da renovação da percepção. Não fica claro por que razão, em um ambiente de meros simulacros de propaganda e de imagens, nós deveríamos querer aguçar e renovar nossa percepção. Será então possível pensar em uma outra função para a cultura em nossos dias? Essa pergunta pelo menos nos dá uma medida para avaliar as pretensões do pós-modernismo contemporâneo a uma genuína originalidade formal e espacial: ela pode, pelo menos, fazer isso de forma negativa, demonstrando claramente os inaceitáveis remanescentes do modernismo que ainda têm função ativa em vários manifestos pós-modernistas: o conceito de ironia em Venturi, por exemplo, tanto quanto o de estranhamento no livro de Macrae-Gibson. Apela-se para tais temas modernistas *in extremis*, quando as novas teorias necessitam de um embasamento conceitual que não podem gerar com seus próprios recursos (e isso também porque a própria lógica da teoria pós-moderna é, de antemão, inconsistente e hostil a qualquer tipo de embasamento, algo que é, por vezes, estigmatizado como exemplo de essencialismo e de fundacionismo). Acrescento que sou obrigado a recusar a exposição de Macrae-Gibson também por uma razão empírica, já que, na minha experiência, a casa de Gehry não corresponde exatamente à descrição de estranhamento e de renovação da percepção.

Ainda assim, estou interessado nessa descrição de um ângulo um pouco diferente, isto é, o da continuação dessa possibilidade em uma moldura pós-modernista. Essa exposição ainda é plausível, mesmo que não mais devesse ser, e penso que precisamos de uma explicação para esse fato. Examinemos novamente as especificidades que sugerem que a construção tenha como função estética primária subverter (ou bloquear) “a formação de um retrato mental que poderia destruir a imediatidade contínua do choque da percepção”. Um pouco mais adiante, esse “retrato mental” (que deve ser impedido, subvertido ou bloqueado) é assimilado à “*memória*” (como distinta do valor positivo da “*percepção*”). Podemos detectar aqui uma ligeira modificação do paradigma modernista anterior, no reforço e especificação crescente do termo negativo (do que deve ser fragmentado, solapado, interceptado). Nos modernismos anteriores, o termo negativo ainda era de caráter relativamente geral, evocando a natureza da vida social de maneira quase global; esse é o caso, por exemplo, da concepção formalista do habitual co-

mo condição da vida moderna, assim como da concepção marxista da reificação quando usada na antiga maneira sistêmica, e mesmo do conceito de estereótipo, como nas *bêtise* e *lieux communs* de Flaubert, tomados como característicos da consciência cada vez mais estandardizada do homem moderno ou burguês. Penso que nos últimos anos, ainda que os andaimes binários da estética modernista continuem intatos em muitas das teorias que parecem, por outro lado, ser mais avançadas, o conteúdo histórico desse termo negativo acaba sendo modificado de formas que assim se tornam interessantes e sintomáticas de um ponto de vista histórico: em especial, o termo negativo, que era uma caracterização geral da vida social ou da consciência, começa a ser reconstituído como um sistema de signos específico. Assim, não é mais a vida social degradada em geral que é oposta ao frescor brutal da renovação estética da percepção, mas algo como dois tipos de percepção, dois tipos de sistema de signos que estão agora em oposição. Essa é uma ocorrência que pode ser amplamente documentada na teoria mais recente do cinema e, em especial, no assim chamado debate da representação, em que, a despeito do teor essencialmente modernista do argumento e de suas prioridades e soluções estéticas, o *slogan* "representação" designa agora algo muito mais organizado e semiótico do que as antigas concepções de hábito ou mesmo os estereótipos de Flaubert (que ainda são, a despeito de sua precisão novelística, características gerais da consciência burguesa). "Representação" é, a um só tempo, uma concepção vagamente burguesa da realidade e um sistema de signos específico (no caso, um filme de Hollywood), que agora tem que ser desfamiliarizado não pela intervenção da grande arte ou da arte autêntica, mas por *outra* arte, através de uma prática de signos radicalmente diferente.

Se isso é verdade, torna-se mais interessante reter por mais alguns instantes as formulações modernistas de Macrae-Gibson e interrogá-las com maior insistência. O que seria, para ele, esse "retrato mental" que bloqueia os processos perceptuais mais autênticos da arte? Penso que há mais coisas envolvidas aí do que a simples oposição tradicional entre o abstrato e o concreto — a diferença entre intelectualizar e ver, entre razão ou pensamento e percepção concreta. Mas parece paradoxal tematizar um conceito como esse de "retrato mental" em termos de memória (a oposição entre a memória e a percepção) em uma situação em que tanto a memória pessoal quanto a coletiva são funções em crise, a que se torna cada vez mais problemático apelar. Vale "lembrar" que Proust fez exatamente o contrário, e tentou demonstrar que é apenas através da memória que uma percepção mais genuína e autêntica das coisas pode ser reconstruída. Entretanto, a referência aos filmes de nostalgia sugere que as formulações contemporâneas de Macrae-Gibson não são de todo destituídas de justiça, se supusermos que, ao contrário de Proust, é a própria memória que se tornou o repositório de imagens e de simulacros, de tal forma que a imagem das coisas efetivamente insere agora a reificação e o estereótipo entre o sujeito e a realidade, ou o próprio passado.

Mas penso que podemos agora identificar o "retrato mental" de Macrae-Gibson de forma um pouco mais precisa e concreta: penso tratar-se simplesmente da própria fotografia e da representação fotográfica, a percepção através de uma máquina — uma formulação que se quer um pouco mais forte do que a idéia mais facilmente aceita da percepção mediada pela máquina. Isso porque a percepção corporal já é uma percepção por um aparelho orgânico e físico, mas nós continuamos a pensá-la, ao longo de toda uma vasta tradição, como uma questão de consciência — a mente confrontando-se com a realidade visível, ou o corpo espiritual da fenomenologia explorando o próprio Ser. Mas supondo, como diz em algum lugar Derrida, que não existe percepção nesse sentido, supondo que já é uma ilusão imaginar que estamos diante de um edifício, em pleno processo de compreender suas unidades de perspectivas em termos de uma imagem-coisa gloriosa: a fotografia e os vários aparelhos de registro e de projeção agora subitamente desvelam ou descobrem a materialidade fundamental do antes espiritual ato de ver. Temos então de deslocar a questão arquitetônica da unidade de uma construção mais ou menos como, na teoria recente do cinema, as reflexões a respeito da sua aparelhagem, inseridas na reescritura da história da perspectiva na pintura e reforçadas pelas noções lacanianas da construção da subjetividade e da posição do sujeito e suas relações com o especular, deslocaram do objeto cinematográfico as velhas questões psicológicas da identificação e similares.

Deslocamentos desse tipo estão operando em toda parte na crítica arquitetônica contemporânea, em que há muito se estabeleceu uma tensão crônica entre o concreto, ou o edifício já construído, e a representação do edifício a ser construído, que é o *projeto* do arquiteto, os vários esboços de uma "obra" futura, e isso a tal ponto que o trabalho de um certo número de arquitetos contemporâneos ou pós-contemporâneos consiste, exclusivamente, em desenhos de edifícios imaginários que jamais serão realizados. O projeto, o desenho, é então uma substituição reificada do edifício real, mas é uma substituição "boa", que torna possível uma infinita liberdade utópica. A fotografia do edifício já existente é uma outra substituição, mas digamos que agora se trata de uma reificação "má" — a substituição ilícita de uma ordem de coisas por outra, a transformação do edifício na imagem de si mesmo e, além do mais, em uma imagem espúria. Então acontece que nas histórias e revistas de arquitetura consumimos tantas imagens fotográficas de edifícios clássicos e modernos que acabamos por acreditar que elas são, de algum modo, a coisa em si. Pelo menos desde as imagens de Veneza de Proust, todos tentamos manter nossa sensibilidade atenta para a ilusão constitutiva da fotografia, cuja moldura e ângulo sempre nos dão algo que, na comparação com o próprio edifício, toda vez se revela ligeiramente diferente. Isso é ainda mais evidente nas fotos coloridas, em que entra todo um conjunto de forças libidinais, de tal forma que não é mais nem mesmo o edifício que está sendo consumido, pois este se tornou apenas um pretexto para as intensida-

des das cores e para o brilho do papel. "A imagem", disse Debord em uma famosa proposição teórica, "é a forma final da reificação das mercadorias"; mas ele deveria ter acrescentado "a imagem material", a reprodução fotográfica. Nesse aspecto, então, e com essas restrições, podemos aceitar a formulação de Macrae-Gibson segundo a qual a estrutura peculiar da casa de Gehry tem como objetivo "impedir a formação de um retrato mental que possa destruir a imediatidade contínua do choque da percepção". Ela o faz bloqueando a escolha de um ângulo fotográfico, escapando do imperialismo da imagem da fotografia, assegurando uma situação na qual nenhuma foto dessa casa jamais será a correta, pois só a fotografia oferece a possibilidade de um "retrato mental" nesse sentido.

Mas outros significados possíveis dessa curiosa expressão "retrato mental" podem aflorar, agora, se a tirarmos completamente de seu contexto: há, por exemplo, mapas que tanto são pictóricos como cognitivos, mas de forma bem diferente das abstrações visuais da fotografia. Esse movimento nos leva às considerações finais sobre a interpretação, sobre opções interpretativas distintas da modernista que já discutimos e rejeitamos. Em seus livros mais recentes sobre o cinema, Gilles Deleuze argumenta que o cinema é um modo de pensar, isto é, é também uma maneira de fazer filosofia, mas em termos puramente cinematográficos: seu filosofar concreto não tem nada a ver com a maneira pela qual um ou outro filme possa *ilustrar* um conceito filosófico, e isso exatamente porque os conceitos filosóficos do cinema são conceitos fílmicos e não conceitos ideativos ou lingüísticos. Em um movimento análogo, eu gostaria de argumentar que o espaço arquitetônico é também um modo de pensar e de filosofar, de tentar resolver problemas filosóficos ou cognitivos. Certamente todos concordam que a arquitetura é uma maneira de resolver problemas de arquitetura, assim como o romance é um modo de resolver problemas narrativos e a pintura um modo de resolver os visuais. Eu quero pressupor esse nível da história de cada arte como um conjunto de problemas e soluções, e colocar, para além disso, um tipo bem diferente de perplexidade ou de objeto de pensamento (ou *pensée sauvage*).

Mas uma transcodificação alegórica desse tipo ainda precisa começar com o espaço. Pois se a casa de Gehry é uma meditação sobre um problema, esse problema tem que ser, inicialmente, um problema espacial, ou, pelo menos, suscetível a uma formulação e materialização em termos de espaço. De fato, já tratamos aqui dos elementos da exposição desse problema: de algum modo ele está relacionado com a incomensurabilidade entre o espaço do cômodo tradicional e a casa-manifesto, e aquele outro espaço marcado pelo anteparo de metal corrugado e o cubo-desmantelado. A que tipo de problema poderia corresponder tal tensão e incomensurabilidade? Como podemos inventar uma mediação através da qual a linguagem espacial que descreve essa contradição puramente arquitetônica possa ser reescrita em outras linguagens e códigos não arquitetônicos?

Como se sabe, Macrae-Gibson gostaria de inserir o cubo-desmantelado na tradição utópica e mística do modernismo (especificamente Malevitch), uma leitura que nos obrigaria a reescrever a contradição fundamental da casa como a contradição entre a vida americana tradicional e o utopismo modernista. Vejamos mais atentamente:

> A parte que se parece com um cubo não poderia ser mais enganosa. A superfície que está assentada no plano da parede exterior é mais retangular do que quadrada, e a parte de trás do cubo foi empurrada para um lado e cortada na parte superior, de tal modo que nenhum elemento da estrutura forma ângulo reto com nenhum outro, exceto no plano frontal. Conseqüentemente, enquanto as folhas de vidro no plano frontal podem ser retangulares, as de todas as outras faces são paralelogramos[20].

O que podemos utilizar dessa descrição é o sentido de um espaço que existe em duas dimensões ao mesmo tempo, em uma das quais ele tem uma existência retangular, enquanto em um outro mundo, simultâneo e não-relacionado, ele é um paralelogramo. Não há possibilidade de ligar os dois mundos, ou espaços, ou de fundi-los em uma síntese orgânica; na melhor das hipóteses, essa forma peculiar dramatiza a tarefa impossível de uma representação desse tipo, indicando, o tempo todo, sua impossibilidade (e assim talvez, num curioso nível secundário, de alguma forma representando tudo de uma vez).

Então o problema — o que quer que ele seja — será de dois níveis: ele vai colocar seu próprio conteúdo interno como dilema e também vai levantar o problema secundário (no entanto, presume-se que é um problema relacionado com o primeiro e "o mesmo que" este) de, em primeira instância, até representar-se como um problema. Permitam-me agora dizer, dogmática e alegoricamente, e *a priori*, qual é a meu ver esse problema espacial. Rejeitamos a exposição de Macrae-Gibson sobre a maneira simbólica como a casa se ancora em seu espaço, que é Santa Mônica, e sua relação com o mar e a cidade, com a cadeia de montanhas e outros prolongamentos urbanos da costa[21]. Nossa rejeição teórica estava baseada na convicção de que nesse sentido mais simples, fenomenológico ou regional, o espaço, nos Estados Unidos de hoje, não existe mais, ou, mais precisamente, existe de forma muito mais tênue, sobrecarregado por vários tipos de outros espaços mais potentes e também mais abstratos. Para mim, estes se referem não apenas a Los Angeles, como uma nova configuração hiperurbana, mas também às redes cada vez mais abstratas da realidade americana, cuja forma extrema é a rede de poder do assim chamado capitalismo multinacional. Como indivíduos, estamos o tempo todo dentro e fora dessas dimensões sobrepostas, algo que torna extremamente problemático o nosso anterior posicionamento existencial no Ser — o corpo humano na paisagem natural, o indivíduo na velha comunidade orgânica ou nos vilarejos, e mesmo o cidadão na Nação-

Estado. Já utilizei, para caracterizar um estágio anterior dessa dissolução histórica do espaço, uma referência a uma série de romances que foram muito populares, mas que hoje não são mais muito conhecidos; nessa série, John O'Hara traça (essencialmente para o período do New Deal) o aumento progressivo do poder em torno, mas também para além, da cidade pequena, na medida em que há migrações para os níveis dialéticos mais altos do Estado e do governo federal. Se pudéssemos imaginar essa migração agora projetada e intensificada em um novo nível global, poderíamos chegar a um sentido novo, e mais aguçado, dos problemas de "mapeamento" e de posicionamento do antigo indivíduo nesse sistema. O problema ainda é de representação, mas também de representabilidade: sabemos que estamos enredados nesses sistemas globais mais complexos porque sofremos na pele os prolongamentos dos espaços das corporações em nossas vidas cotidianas. Entretanto, não temos nenhuma maneira de pensar sobre eles, de modelá-los em nossas mentes, mesmo que de forma bem abstrata. Esse "problema" cognitivo é o que deve ser pensado, o quebra-cabeça ou paradoxo mental impossível, exemplificado pelo cubo-desmantelado. E se alguém disser que o cubo não é, nesse caso, a única intervenção espacial nova, e que ainda temos de abrir um espaço interpretativo para a parede, ou a cerca de metal corrugado, então direi que esses dois componentes caracterizam o problema de pensar a América contemporânea. O alumínio corrugado, o terraço superior gradeado são, eu diria, a sucata ou o Terceiro Mundo dentro da vida americana de hoje — a produção da pobreza e da miséria, as pessoas não só sem trabalho, mas também sem teto, os marginalizados, os detritos e a poluição industrial, esqualidez, lixo e máquinas obsoletas. Tudo isso com certeza é a verdade bem realista e fato inescapável da vida dos últimos anos no super-Estado. O problema cognitivo e representacional aparece quando tentamos combinar essa realidade palpável com a igualmente inquestionável outra representação dos Estados Unidos que habita um compartimento diferente e não-relacionado de nossa mente coletiva: a saber, os Estados Unidos pós-modernos de realizações tecnológicas e científicas extraordinárias; o país mais "adiantado" do mundo, em todos os sentidos da ficção científica e das conotações dessa figura, acoplado a um sistema financeiro inconcebível e a uma combinação de riqueza abstrata e poder real na qual todos nós acreditamos, sem que muitos de nós jamais saibamos como isso possa ser ou com que isso possa parecer. Esses são, então, os dois componentes antitéticos e incomensuráveis do espaço abstrato americano do super-Estado e do capitalismo multinacional de hoje, que o cubo e a parede marcam para nós (sem lhes oferecer opções representacionais).

Assim, o problema que a casa de Gehry tenta pensar é o da relação entre aquele conhecimento abstrato, convicção ou crença sobre o super-Estado e a vida existencial cotidiana das pessoas em seus cômodos tradicionais e casas-manifesto. Tem que haver uma relação entre esses dois domínios ou dimensões da realidade, se não estivermos de vez em plena ficção científica

sem o saber. Mas a natureza dessa relação se esquiva ao poder da mente. A construção tenta então pensar esses problemas em termos espaciais. O que seria uma marca ou signo, o índice de uma resolução satisfatória para esse problema cognitivo, mas também espacial? Ele poderia ser detectado, poderíamos pensar, na qualidade do próprio novo espaço intermediário — o novo espaço produzido pela interação dos outros pólos. Se o espaço é significativo, se é possível viver nele, se é de certo modo confortável, mas de uma forma nova, uma forma que abre modos de vida novos e historicamente originais — e gera, por assim dizer, uma nova linguagem espacial utópica, um novo tipo de enunciado, um novo tipo de sintaxe, palavras radicalmente novas, além das nossas gramáticas —, então poderíamos pensar que o dilema, a aporia foi resolvida, ao menos no nível do próprio espaço. Não vou decidir isso nem me atrever a avaliar os resultados. O que me parece certo é a proposição mais modesta de que a casa de Frank Gehry deve ser considerada como uma tentativa de pensar materialmente.

5. Leitura e divisão do trabalho

É possível reler Claude Simon — afinal, um romance publicado em 1971[1] ainda continua em "nossa memória viva" — apenas para constatar que novos problemas (de avaliação) desconcertantes colocam-se ao lado dos velhos problemas (de interpretação), sem que estes últimos se dissipem. Os problemas novos vêm do colapso, ou, pelo menos, da crise, do cânone, e incluem as seguintes questões: Qual é a relação entre a moda e a alta literatura? Se o *nouveau roman* acabou, será que foi uma moda, ou será que tem ainda hoje valor literário ou estético? Será que alguns livros ficaram ilegíveis após o feminismo? (Será que a neutralidade das descrições sexuais de Simon — essencialmente escrotais, sem nada do sado-esteticismo de Robbe-Grillet, do qual, em todo caso, ele faz piada — não prova, de fato, esse ponto e acaba se revelando essencialmente como um voyeurismo dirigido a objetos masculinos?) Será que a relação dos leitores do sexo masculino com tais textos também mudaria se eles descobrissem que os prazeres estéticos de Simon não são universais, mas sim especificamente limitados a um único grupo de interesse (mesmo que esse grupo fosse grande o suficiente para incluir os leitores do sexo masculino em geral)? Será que sentimos o caráter francês dessa obra de forma mais pronunciada e opressiva do que nas décadas anteriores (quando escritores como Simon simplesmente representavam a vanguarda não-nacional da produção literária como tal)? Será que a fissão que associamos aos "novos movimentos sociais", à micropolítica e aos microgrupos afeta agora as tradições nacionais de tal forma que a "literatura francesa" torna-se uma marca de participação em um grupo interno tanto quanto o é a poesia contemporânea, a literatura *gay* ou a ficção científica? Será que, enquanto isso, a competição da mídia e dos assim chamados estudos culturais assinala uma transformação no papel e no espaço da cultura de massa hoje, que é mais ampla do que um mero crescimento, e pode não deixar sobrar mais nenhum espaço para "clássicos" literários como es-

se? Será que as peculiaridades experimentalistas do *nouveau roman* já eram um prenúncio do pós-modernismo (ou uma demonstração atrasada e fora de moda de um modernismo em extinção)? Será que a extinção do *nouveau roman* pode nos dizer alguma coisa a respeito da sobrevivência (ou desaparecimento) dos anos 60 (inclusive da moda das teorias — em sua maioria francesas!)? Será que esse tipo experimental de alta literatura tem algum valor sociológico, e será que pode nos dizer algo a respeito de seu contexto social, da evolução do capitalismo tardio e de sua cultura? Será que essa leitura tem algo a nos dizer sobre a transformação do papel e do *status* dos intelectuais? Será que a aparente gratuidade de falar a respeito de Simon, ou mesmo de lê-lo, confirma a condenação generalizada de Bourdieu do estético como um mero sinal de classe e consumo conspícuo? Finalmente, será que essas são questões "angustiantes" ou são simplesmente mera curiosidade acadêmica?

Alguns ainda se lembram de como era ler um *nouveau roman*. *Les corps conducteurs* começa com vitrines em uma rua do centro; alguém parece sentir-se mal, com náusea, apoiado em um hidrante; conquistadores lutam em meio à selva; um avião sobrevoa a cena, indo da América do Norte para a do Sul; um homem (o mesmo?) tenta em vão convencer, pelo telefone, uma mulher a continuar tendo um caso com ele (mais tarde, nós os vemos na cama, presumivelmente na noite anterior); um homem (o mesmo?) vai ao médico (mas será em Manhattan ou em uma cidade da América do Sul?); um homem (o mesmo?) visita um congresso sul-americano de escritores no qual se debate o papel social da arte, várias obras de arte são descritas ou citadas nos intervalos (o *Orion*, de Poussin, uma gravura de Picasso), mas não temos condições de decidir se o "protagonista" acabou de vê-las em algum lugar. Aprendemos a inventariar esses fios do enredo e a coordená-los — o que é feito em duas operações contraditórias —, aprendendo a distingui-los e a tornar visíveis suas inter-relações mais amplas (o protagonista masculino sem nome deve ser um só personagem: ele tem, portanto, que estar viajando da América do Norte para a do Sul etc.). Voltaremos a essas operações mais adiante. Por enquanto, basta sublinhar a peculiaridade histórica de uma leitura na qual nós nos esforçamos para identificar o que está acontecendo diante de nossos próprios olhos (será que ele está sentado na rua?) ao mesmo tempo que ansiosamente antecipamos a próxima mudança inesperada para outro fio do enredo, mudança que pode se dar no meio de uma sentença, ainda que ocorra com mais freqüência no intervalo entre as sentenças, abrindo esse intervalo para um silêncio muito mais profundo que os de Flaubert.

Conducting bodies foi, de acordo com a maioria dos críticos, produzido em um período de transição significativo na obra de Claude Simon, em um intervalo entre o que Celia Britton chama os romances pessoais e os impessoais, respectivamente seus períodos médio e tardio[2], entre obras representacionais e as "textuais" ou "lingüísticas" entre um estilo organizado em tor-

no da memória e da evocação expressiva e uma prática combinatória neutra, preeminentemente característica do que chamamos *nouveau roman*. A linha divisória é quase sempre colocada no romance anterior a este, *La Bataille de Pharsale* que começa de modo "pessoal" e termina "impessoal". Aqui, em *Les corps conducteurs*, as características "pessoais" do estilo estão quase completamente apagadas, mas ainda permanecem remanescentes de uma história unificada e algo parecido com um protagonista, enquanto nos dois romances seguintes, *Triptyque* e *Leçon de choses*, mesmo esses remanescentes desapareceram. Estranhamente, o mais ambicioso dos últimos trabalhos de Simon, *Géorgiques*, reverte, de modo geral, ao assim chamado modo pessoal.

Essa alteração peculiar no interior da obra de Simon servirá como nosso ponto de partida, uma vez que não parece tratar-se de uma questão de desenvolvimento ou de evolução, mas da disponibilidade opcional de duas matrizes narrativas distintas. Isso também dá a medida da distância fundamental entre Simon e essas duas estéticas, com as quais mantém uma afinidade igual mas também dissociada e desconexa. Sugiro, portanto, que a relação de Simon com *as duas* estéticas é a do pastiche, uma bravata imitativa exata a ponto de incluir uma reprodução quase indetectável da própria autenticidade estilística, um envolvimento total do sujeito autoral com as precondições fenomenológicas das práticas estilísticas em questão. É isso então, num sentido amplo, o que é pós-moderno em Simon: o vazio evidente do sujeito, para além de toda fenomenologia, sua capacidade de adotar um outro estilo como se fosse um outro mundo. Os modernos, por seu turno, tinham primeiro de inventar, por conta própria, seus mundos pessoais, e pelo menos a primeira das opções estilísticas de Simon é claramente de proveniência modernista, uma vez que reproduz, de forma bastante sistemática, os procedimentos da escrita de Faulkner.

O estilo de Faulkner tinha como precondição formal a situação da memória: uma ação violenta ou um gesto no passado; uma visão que fascina e obceca os contadores de histórias que apenas podem comemorá-la no presente e, ainda assim, têm que projetá-la como um *tableau* completo — "sem movimento" e ao mesmo tempo "descontrolado", "ofegante" na calma de sua agitação, causando "estupor" e "surpresa" no espectador. A linguagem retorna incessantemente para esse gesto fora do tempo, acumulando desesperadamente adjetivos e qualificativos, em uma tentativa de fazer ressurgir, de fora, o que é virtualmente uma *gestalt* fechada, que não pode mais ser reconstruída pelo movimento das sentenças. Assim, o próprio Faulkner demonstra sua premonição fundamentada do fracasso necessário da linguagem, que jamais coincidirá com seus objetos dados de antemão. A porta de entrada para o pastiche que Simon (ou qualquer outra pessoa) pode fazer de Faulkner é, certamente, esse fracasso, na medida em que dá os delineamentos de uma estrutura na qual a espontaneidade da linguagem literária já foi dissociada para o estabelecimento, por um lado, de um con-

teúdo visual e não-verbal e, por outro, de uma quase interminável evocação retórica. Nada parece mais distanciado da ética da linguagem do assim chamado novo romance, com sua exclusão da retórica, do sujeito e do calor humano, isso até pensarmos na extraordinária função do "agora" em Faulkner. Geralmente acompanhado de um verbo no passado, este "agora" muda, através da situação do ouvinte, o espaço do presente traumático da memória obsessiva do passado para o presente do nosso tempo de leitura das sentenças de Faulkner. Aqui, repentinamente, em um espaço distinto do tempo profundo e da memória profunda de Faulkner (e da retórica a ele associada), toma forma um mecanismo lingüístico e textual que é estruturalmente comparável ao que será particularizado e desenvolvido em alto grau pelo *nouveau roman*.

Mas, em Simon, a modalidade do modernismo faulkneriano não se alterna com a prática de um outro estilo (o estilo pessoal, nesse sentido, é um fenômeno preeminentemente modernista), mas sim com algo bem diferente, que pode ser apropriadamente caracterizado como a codificação das leis de um novo gênero "artificial". Esse gênero ainda é, em certo sentido, um fenômeno "nomeado": ainda que Robbe-Grillet seja seu inventor, Jean Ricardou teoricamente pode ser considerado seu Eisenstein; mas é um sistema de regras relativamente impessoais de exclusão, que (como na engenharia genética) tem a aparência peculiar de algo completamente feito-pelo-homem, um gênero ideado como perfeita imitação dos gêneros "naturais" que evoluíram organicamente no tempo histórico[3]. Entretanto, ainda há aqui uma caricatura distante da estrutura faulkneriana no modo como, também em Robbe-Grillet, o conteúdo é dado de antemão, e as frases simplesmente o traçam e imitam posteriormente. Mas em Robbe-Grillet esse conteúdo pré-formado é a matéria-prima dos estereótipos culturais — situações, personagens, alusões de todo tipo à cultura de massa — que os hábitos de consumo nos permitem identificar de imediato (como um tema musical de que ouvimos apenas umas notas). A matéria-prima de Faulkner tinha uma certa dignidade filosófica, não apenas pelo estatuto da memória em uma época obcecada pela temporalidade, mas também pelas ideologias implícitas da percepção enquanto tal, as quais freqüentemente informavam as várias estéticas modernistas, começando (de forma bem estratégica para o desenvolvimento pessoal de Faulkner) no impressionismo de Conrad ("acima de tudo, para fazer com que vocês vejam!"). O pós-modernismo, no entanto, trocou a temporalidade pelo espaço e se tornou cada vez mais cético a respeito de experiências fenomenológicas profundas em geral e do próprio conceito de percepção em particular (ver Derrida). Nesse aspecto, os manifestos de Robbe-Grillet podem ser lidos menos como uma afirmação da preeminência do visual sobre os outros sentidos do que como um repúdio radical da percepção fenomenológica enquanto tal. Se for assim, como argumenta Celia Britton em seu excelente livro sobre Simon[4], se o "discípulo" mais velho de Robbe-Grillet está de fato dividido entre os impulsos incompatíveis da visão e da

textualidade, então essa tensão irreconciliável poderá ser, em grande parte, a explicação da alternância, em Simon, de uma evocação faulkneriana da percepção e uma prática da textualização características do novo romance (a menos que seja o contrário, como os formalistas gostavam de insistir, e são as escolhas histórico-literárias que predeterminam os traços caracteriológicos das inclinações de um autor).

Por outro lado, a impressão generalizada de que o *nouveau roman* tinha a ver com *objetos* (e, portanto, com descrições)[5] pode nos levar além de Simon e Robbe-Grillet para um novo sentido histórico de sua situação lingüística em geral, desde que ela não seja reformulada em termos de uma nova estética nem diagnosticada em termos pessoais, psicanalíticos ou estilísticos. O que sua "descrição" dos objetos demonstra é antes o colapso da descrição e o fracasso da linguagem em realizar algumas das coisas mais óbvias de que a supúnhamos capaz. O aparecimento de um foco implacável no específico e no particular, por exemplo — algo que já está presente nos modernos mais aberrantes, como Raymond Roussel, em quem o esforço de descrever objetos é implacavelmente mantido, e por um tempo curiosamente intolerável para a maioria dos leitores —, aqui se reverte de imediato no seu oposto, de um modo que serviria de exemplo quase didático da dialética.

Apenas por si mesmo o "pacote" não é suficiente (do mesmo modo que não o é a "caixa de sapatos", uma vez que esta se transforma, sem aviso prévio, em uma "lata de biscoitos", fazendo-nos lembrar da persistência do referente — Vênus ou a estrela da manhã! — no famoso ensaio de Frege sobre *Sinn* e *Bedeutung*); nem sua posição ("debaixo do braço esquerdo de um soldado", "na gaveta da escrivaninha do médico") ajuda a convencer o leitor de que nos dois casos se trata do *mesmo* objeto: é certo que "está embrulhado em um papel marrom", mas, por outro lado, "a neve, depois de seca, deixou umas manchas escuras no pacote, marcas arredondadas, guarnecidas com minúsculos festões; o barbante esticado tinha escorregado até um dos cantos"[6]. De fato, a própria complexidade do atributo ("*des cernes plus foncés, traces aux contours arrondis, franges de minuscules festons*"), projetado evidentemente para dotar esse objeto da especificidade máxima, como se a singularidade fosse uma função da multiplicidade, apenas antecipa a dialética que vai ocorrer: pois esses plurais abstratos — Robbe-Grillet no seu aspecto mais formalizante — acabam por evocar qualquer superfície granulada; o mais concreto acaba se transformando, diante dos nossos olhos, no mais geral; a pluralidade acaba se revelando do lado do universal, e não do particular. Mas, no fim das contas — "não se pode sair da linguagem através da linguagem!" —, todas as possibilidades acabam dando no mesmo beco sem saída: um único atributo para a caixa ("marrom", "de papelão") não teria ajudado muito mais do que uma propriedade obviamente acidental (um "rasgão", um "corte", por exemplo), na medida em que todas essas palavras também continuariam gerais em sua própria essência. Apenas o artigo definido (*a* caixa, como se jamais pudesse haver outra) e o tempo verbal presen-

te tentam reancorar esses substantivos e adjetivos não muito adequados em seu lugar apropriado no "texto", isto é, esse romance impresso, que deve ser lido de acordo com suas especificações genéricas. Ainda assim, existe a possibilidade de outros tipos de deslize: "bolhinhas que se juntam em uma espuma bege, no lado côncavo"[7], deixando de lado a questão das dimensões do observador e da coisa observada (mas a xícara de café podia ser tão grande quanto a xícara galáctica em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Godard!), apenas a cor nos alerta para não assimilarmos essa exposição à da garrafa de vinho que vem a seguir; "bolhinhas cor-de-rosa que se juntam na superfície líquida, agarradas às bordas" (*BP* 209). Isso não significa que a cor seja mais confiável do que qualquer outra propriedade; "agora é um cinza entediante" (*BP* 253). Mas o sujeito da sentença anterior era a calçada até então molhada e brilhando com lampejos de cores quase imperceptíveis; na sentença seguinte, o sujeito é a pele nua do soldado bêbado, acinzentada por ele ter caído no chão sujo, mas onde "gotinhas do sangue começam a aparecer nos arranhões cobertos pela camada de poeira cinza que cobre todo o lado esquerdo do seu corpo".

Os exemplos poderiam se multiplicar, mas de nada servirão se não formos capazes de suplantar nossa tendência aparentemente irresistível de inventar uma entidade que corresponda à nossa percepção verbal ou ideacional. A seqüência da sentença deixa o leitor sem um objeto, que nossa mente convenientemente cria por si mesma, na forma de um referente imaginário ou literário, uma espécie de imagem subliminal ou arquetípica, na qual uma superfície incolor oscila no tempo, entre a indistinção entediante e a percepção aguçada de aspectos variados. Tanto a calçada quanto a pele coberta de poeira correspondem a esse mínimo denominador comum enquanto possíveis manifestações de superfície. Mas essa imagem — cuja elaboração pode continuar com a postulação, logicamente vinculada, de uma subjetividade inconsciente na qual ela foi formada — não existe; é o embuste de um processo interpretativo e um signo do enorme desajuste da posição do sujeito gerado pelas sentenças que acabamos de ler. Com efeito, o leitor parece incapaz de concluir que a linguagem se rompeu (algo que o deixaria absolutamente sem nenhuma posição de sujeito) e, portanto — como numa tomada reversa em cinema —, ele constrói um objeto imaginário para justificar a persistência da posição do sujeito já realizada. Esse objeto imaginário — que é apenas uma dentre uma série de tentações interpretativas que nos apresenta a obra de Simon — gera então uma miragem de subjetividade secundária, ao lado daquele objeto igualmente imaginário, o Autor, que deveria ser quem pensou tal objeto.

Desse modo há uma troca e uma multiplicação dialética de entidades imaginárias entre o sujeito e o objeto — ou melhor, entre a posição de sujeito e o que agora devemos chamar de posição de objeto — que confirmam a escolha de Foucault, em *As palavras e as coisas*, de *As meninas* como uma alegoria virtual da construção do sujeito (certamente incluindo

aquele "ponto de fuga" que é a "subjetividade" putativa do escritor ou do artista). Temos que deduzir daí a necessidade de reverter a dedução transcendental de Kant: não é a unidade do mundo que requer uma postulação baseada na unidade do sujeito transcendental; na verdade a unidade ou incoerência e fragmentação do sujeito — ou seja, a acessibilidade ou a ausência de uma posição de sujeito operante — é, em si mesma, o correlativo da unidade ou falta de unidade do mundo exterior. O sujeito certamente não é um mero "efeito" do objeto, mas não seria tão errôneo sugerir que a *posição* do sujeito é exatamente esse efeito. Na mesma chave, deve-se entender que objeto aqui não significa um mero conjunto perceptivo de coisas físicas, mas uma configuração social ou conjunto de relações sociais (uma vez que mesmo a percepção física ou as experiências aparentemente mais básicas do corpo ou da matéria são mediadas pelo social). O que se conclui desse argumento não é que o sujeito "unificado" seja irreal, indesejável ou inautêntico, mas sim que ele depende, para sua construção e existência, de um certo tipo de sociedade e que é ameaçado, corroído, problematizado ou fragmentado por outros tipos de arranjo social. De qualquer modo, é algo desse tipo que penso ser a lição alegórica dos romances de Simon (ou pelo menos da sua seqüência de *nouveaux romans*) no que diz respeito a questões da subjetividade. Aqui os objetos ainda são, no entanto, bem propriamente uma função da linguagem, cuja falha em descrevê-los ou mesmo em designá-los nos leva a uma outra questão e enfatiza uma inesperada ruptura de uma função da linguagem que normalmente tomamos como dada — uma espécie de relação privilegiada entre as palavras e as coisas que dá lugar a uma enorme lacuna entre a generalidade das palavras e a particularidade sensória dos objetos.

Em tais trechos, a linguagem está sendo forçada a fazer algo que tomávamos como sendo virtualmente sua função primária, mas que agora — forçada a um limite extremo — ela se mostra incapaz de desempenhar. Temos que saber o que é isso antes de procurarmos entender por que tal experimento derrotista foi realizado em primeiro lugar. O que parece claro é que os substantivos estão sendo forçados a atuar como nomes próprios, já que nome próprio é evidentemente o único termo que temos para a tentativa de correspondência entre uma palavra específica e um objeto único. Entretanto, quase simultaneamente ao *nouveau roman*, aprendíamos com Lévi-Strauss que "nome próprio" era, em si mesmo, uma designação errônea, já que os nomes próprios individuais também eram componentes de sistemas lingüísticos maiores que variam de acordo com seus objetos genéricos (cães, cavalos de corrida, pessoas, gatos), de tal forma que mesmo essa possibilidade lingüística aparentemente mais concreta — na qual as palavras atingem um nível de especificidade que lhes é negado como meros substantivos gerais — desaparece como uma miragem: em *Les corps conducters*, no entanto, essa pista falsa e esse beco sem saída embutidos na promessa de nomes verdadeiramente próprios dão lugar, mais uma vez, a

uma proliferação lingüística na qual as listas taxonômicas se reproduzem a esmo em qualquer direção: partes do corpo, quadros de pássaros tropicais, listas das constelações[8].

Ao mesmo tempo, a outra alternativa teórica — alcançamos as coisas não quando lhes damos um nome, mas quando as assinalamos, ou através da dêixis — não é totalmente excluída pela impessoalidade genérica do *nouveau roman*: os maneirismos de interpolação de Robbe-Grillet — "ou assim parece", "talvez", "como já dissemos" — desempenham um tipo de função dêitica, que é também uma técnica de modulação ou variação. Ou melhor, o fracasso da própria dêixis é resultado da generalidade irredutível também dessas palavras, além de todo o resto, como Hegel demonstrou com o "agora", "aqui", "este" e "aquele" no primeiro capítulo da *Fenomenologia do espírito*: um espaço filosófico que é virtualmente idêntico ao do *nouveau roman* posterior e no qual já vemos encenadas as dúvidas mais fundamentais a respeito da capacidade da própria linguagem em resolver a oposição filosófica fundamental entre o universal e o particular, o geral e o específico. Muitas vezes se diz que a concepção de Hegel da dialética é, de certo modo, pré-lingüística (ou, pelo menos, para usar um anacronismo, pré-estruturalista) e, em especial, que ela parece mobilizar antinomias lógicas ou conceituais e contradições como se essas últimas fossem, de certo modo, anteriores à linguagem e também mais "fundamentais" do que as propriedades lingüísticas. Pode até ser que seja assim, mas essa apreciação deixa de lado o significado da primeira parte da *Fenomenologia* sobre a Consciência (a certeza sensível, a percepção, a força e o entendimento), cujo propósito é acertar contas com a linguagem desde o princípio e fundamentar a necessidade da dialética justamente nessa deficiência da linguagem em coordenar o particular e o universal. Por essa via, qualquer que seja o estatuto ontológico que o estruturalismo se sentiu capaz de conferir à linguagem, é significativo que essa tradição também encontre seu ponto de partida (seja nas análises de Lévi-Strauss mencionadas acima ou nos mistérios da leitura do *nouveau roman*) na meditação justamente a respeito dessas deficiências da linguagem.

O que Hegel demonstra é que não pode haver uma identidade não mediada entre a linguagem e nossa experiência sensória do presente, do aqui e do agora desses objetos únicos (também chamada de certeza sensível). "Se [os filósofos] realmente quisessem *dizer* 'este' pedaço de papel, isso seria impossível, porque 'este' sensório que se quer significar *não pode ser alcançado* pela linguagem, que pertence à consciência, isto é, ao que é inerentemente universal"[9]. O "universal" é tortuosamente definido aqui como um conceito vazio que pode governar uma multiplicidade de diferentes tipos de conteúdo: o "Agora" como "uma pluralidade de Agoras tomados em conjunto" é, para Hegel, "a experiência de aprender que Agora é um *universal*"[10]. Pode ser que essa não seja exatamente a "lição" que o *nou-*

veau roman tenha nos reservado, mas a insuficiência da linguagem que Hegel usa para ensiná-la é certamente parte dessa lição novelística:

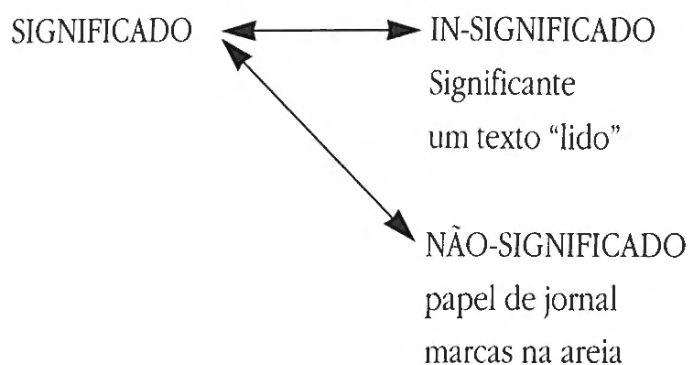
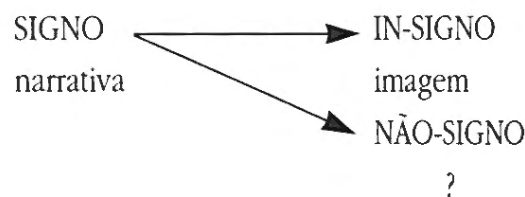
> É também com um universal que *dizemos* o que o [conteúdo] sensório é. O que dizemos é: "Este", ou seja, o Este *universal*; ou "é" ou seja, *o Ser em geral*. É claro que não *visamos* o Este ou o Ser universal em geral, mas *dizemos* o universal; em outras palavras, nós não dizemos estritamente o que, em termos da certeza sensível, *queremos* dizer. Mas, como se vê, a linguagem é mais verdadeira; através dela, nós mesmos diretamente refutamos o que *queremos* dizer, e desde que o universal é o [conteúdo] verdadeiro da certeza sensível, e a linguagem exprime apenas esse [conteúdo] verdadeiro, não nos é possível jamais proferir, ou expressar em palavras, um ser sensível que queiramos *dizer*[11].

Nessa situação de falha lingüística, a ruptura da relação entre as palavras e as coisas é, para Hegel, algo positivo, na medida em que redireciona o pensamento filosófico para novas formas dos próprios universais. Para Simon, no entanto, e para o *nouveau roman* em geral, ela abre um espaço no qual essa ruptura é incessantemente reencenada como processo, um escoamento temporário entre o ataque habitual à crença lingüística e a degradação inevitável do significado em seu significante material, ou do próprio signo em mera imagem.

Esse processo repetitivo e provisório é o que costumávamos chamar de leitura: o que quero assinalar é que, no *nouveau roman*, a leitura sofre um processo de especialização notável, similar ao que sofreram as antigas atividades artesanais no começo da Revolução Industrial, e se dissocia em uma variedade de processos distintos, de acordo com a lei geral da divisão do trabalho. Essa diferenciação interna, essa autonomização de aspectos anteriormente combinados do processo produtivo, dá então um segundo salto qualitativo com a taylorização; isto é, a separação analítica planejada dos vários momentos da produção em unidades independentes. Aquela atividade mais antiga, porém não exatamente tradicional, chamada leitura, pode agora ser vista como um processo daquele tipo, suscetível de um desenvolvimento histórico similar. Desse modo, a teoria mais geral da diferenciação de Niklas Luhmann (que é, até o momento, a reflexão teórica mais desenvolvida e especializada sobre esse processo) parece ser bastante relevante aqui:

> Podemos conceber a diferenciação do sistema como uma réplica, no interior do sistema, da diferença entre o sistema e seu ambiente. A diferenciação é assim entendida como uma forma reflexiva e recursiva da construção do sistema. Repete o mesmo mecanismo, usando-o para ampliar seus próprios resultados. Em sistemas diferenciados, como conseqüência, encontramos dois tipos de ambiente: o ambiente externo comum a todos os subsistemas e um ambiente interno separado para cada subsistema. Essa concepção implica que cada sub-

sistema reconstrói e, num certo sentido, *é* todo o sistema na forma especial de uma diferença entre o subsistema e seu ambiente. A diferenciação reproduz assim o sistema em si, multiplicando versões especializadas da identidade do sistema original, fracionando-o em uma série de sistemas internos e ambientes afiliados. Não se trata simplesmente de uma decomposição em partes menores, mas sim de um processo de crescimento por disjunção interna[12].

A começar com a de Ricardou, apareceu um grande número de análises perspicazes dos padrões e procedimentos específicos de Simon, e todas elas, em geral, acabavam afirmando uma espécie de ideologia estética "textualista", mas que hoje em dia, agora que já passou a novidade, seria mais interessante reescrever de acordo com os esquemas de Luhmann. Eu mesmo gostaria de assinalar dois dos processos gerais que regem os *nouveaux romans* de Simon (em oposição a seus romances faulknerianos), que correspondem de modo geral à distinção de Luhmann entre a reprodução de um ambiente externo no interior de um sistema (ou texto) e a réplica de um ambiente interno distinto para cada subsistema. Estes últimos correspondem ao que acima chamei de degradação do significado em seu significante material ou, se preferirmos, de eclipse da ilusão de transparência, a transformação inesperada do significado em um objeto, ou melhor, seu desvelamento como algo já reificado, algo já opaco de antemão, quer essa opacidade seja vista como o som ou compleição das palavras, ou como sua reprodução impressa e a espacialidade sem sentido de cada letra. A transparência é, nesse sentido, algo como a ilusão de autonomia do organismo ou do subsistema; a lembrança de sua materialidade então restabelece o que Luhmann chama de ambiente interno (da ordem dos processos químicos em curso no interior do cérebro, por exemplo). Geralmente em Simon essa diferenciação de antigos sentidos e significados toma duas formas gerais. A primeira pode ser descrita como a leitura da "leitura", o momento em que alguma coisa nas palavras ("que orgia de cores...!") nos alerta para a possibilidade de que elas sejam uma citação e de que nós estamos lendo a leitura de outra pessoa; e, na segunda, as próprias palavras tornam-se mera tipografia, como na inserção de línguas estrangeiras ou na reprodução de letras impressas em outros tipos:

O segundo conjunto de processos de Luhmann, os que se voltam ao próprio ambiente externo — ou ao que em literatura é geralmente chamado de contexto, ou até de referente —, é exemplificado sobretudo por aqueles momentos (também característicos de Robbe-Grillet) em que a narrativa na qual fomos levados a acreditar (pois em literatura o que se chama de fictício é o equivalente ao referencial em outras formas de linguagem) repentinamente se revela ter sido, o tempo todo, uma imagem, quer essa imagem seja simplesmente um quadro (que tenha sido, digamos assim, animado pela pseudonarrativa precedente), quer se revele ser um filme, como na expedição tropical em *Les corps conducteurs*. Aqui, então, a materialização do significado pela citação, descrita acima, é replicada diegética ou narrativamente no nível do signo como um todo, com resultados novos e inesperados: esses trechos nos levam do domínio da problemática da lingüística e da filosofia lingüística para o da sociedade da imagem ou da mídia. (De fato, a presença simultânea dessas duas áreas micro e macroscópicas muito diferentes, da significação e da interpretação no interior do *nouveau roman*, vem validar nossa asserção sobre a presença de formas de diferenciação historicamente novas e intensificadas nesse tipo de romance.) No que diz respeito à segunda permuta, possível do ponto de vista lógico, neste nível do signo dá-se algo que pode ser chamado de posição do não-signo:

Esta pareceria consistir essencialmente na inevitável presença do ruído como tal em qualquer sistema de comunicação. No caso de Simon, esse ruído é geralmente a inserção aleatória ou casual de referências irrelevantes (como, por exemplo, os restos do livro de ilustrações, *Orion aveugle*, que ele canibalizou para reconstruir *Conducting bodies* como um romance), mas que é, digamos assim, emblematizada ou alegorizada nessa obra como uma enigmática pilha de entulho que se move entre as molduras das sentenças individuais ("algo acinzentado, sem forma, e terrivelmente pesado que parece estar se arrastando inexoravelmente, uma avalanche em câmara lenta movendo-se há bilhões de anos, paciente e insidiosa, corroendo o chão e as paredes" [*CC* 88/72]). Se isso deve ser visto como uma condição ocular patológica, uma desintegração do próprio filme no projetor, ou um ser de ficção científica, nem sequer é "indecidível", uma vez que esse episódio tem, evidentemente, a função paradoxal, e de fato contraditória e impossível, de significar o insignificável e intentar transmitir a ausência de intenção.

Mas esses efeitos localizados também poderiam ser entendidos como meras mudanças na matéria-prima do processo produtivo, em vez de indí-

cios de alguma mudança estrutural radical nesse último: como novidades peculiares com que teria de lidar a leitura em vez de qualquer diferenciação no interior da própria leitura. Um exame de nossos processos mentais quando começamos a ler um *nouveau roman* revela a presença de operações novas, assim como a da fissão e reprodução por multiplicação atribuídas por Luhmann a seus subsistemas diferenciadores. Por exemplo, a atividade de *identificação*, como inevitavelmente posta em funcionamento pelas páginas iniciais de um romance, subdivide-se aqui em duas operações mentais novas, e ainda sem um nome especial. De um modo que lembra as possibilidades do código "proairético" de Barthes, nos são apresentados componentes inominados de um segmento não identificado de uma ação ou gesto, que devem ser, como fragmentos ampliados de uma foto perdida, remontados de tal forma que o possamos reconhecer: isto é, o objeto da representação (um homem, talvez com dor, sentado em um hidrante) tem de ser agora nomeado ou renomeado. No romance tradicional, nós não temos de fazer essa parte do trabalho; o romancista a faz por nós, marcando claramente os componentes e as partes essenciais da história que será contada: nossa tarefa, ao ler o romance tradicional, é reagrupar esses componentes no interior de uma ação maior ainda não "nomeada" (a própria narrativa). Mas temos de continuar a fazer isso *também* no *nouveau roman*, pois além de decidir o que é o objeto (homem no hidrante) temos ainda de decidir "quem" ele é, isto é, onde ele se encaixa no enredo maior. No entanto, esse mesmo processo se diferenciou internamente. Em *Conducting bodies* ele se dividiu em duas operações muito diferentes: 1) decidir se a pausa no hidrante acontece antes ou depois da visita ao consultório médico (ou da parada no bar), e 2) procurar evidências que possam estabelecer a identidade entre o homem no hidrante e o que visita o congresso de escritores latino-americanos, sem falar do que tem um caso amoroso infeliz. A operação de identificação é, então, tanto combinada quanto diferenciada das operações de reordenamento dos segmentos no tempo cronológico e daquele outro processo de remissão recíproca ou inter-relacionamento de uma seqüência de eventos — algo que, por sua vez, reintroduz novamente todas as outras operações (se o homem no hidrante também viajou para a América Latina, ele foi antes ou depois de sua *crise de foie*?).

Na mesma chave, numa situação em que atividades mentais são colonizadas e miniaturizadas, especializadas e reorganizadas como em uma enorme fábrica moderna automatizada, outros tipos de atividade mental são descartados e levam uma vida um tanto diferente, marginal e desorganizada no interior do processo de leitura. De fato, um efeito fantástico ao se ler Simon, que não é o menor dos prazeres dessa leitura, é algo que me parece não ter um equivalente em outros tipos de literatura — algo que podemos chamar de os primeiros momentos em que sentimos o trem em movimento. Estamos ocupados com nossas várias tarefas — identificando este ou aquele fragmento de gesto, fazendo algum inventário das várias linhas

do enredo na seqüência em que aparecem — quando, repentinamente, também percebemos que *algo está acontecendo*, que o tempo começou a passar, que os objetos, mesmo impessoalmente identificados como o são, começaram a mudar diante de nossos próprios olhos; o livro está realmente conseguindo se desenvolver, está sendo escrito, está se terminando. Mas esse extraordinário sentimento de alívio estético tem muito pouco em comum com a emoção aristotélica que acompanha a mimésis mais tradicional de uma ação completa.

Do mesmo modo, a interpretação em seus sentidos mais antigos também se nos afigura como um remanescente ou sobrevivente não mais necessário aqui, ainda que não me pareça correto atribuir a Simon o que em outras instâncias tem sido considerado como uma das características constitutivas fundamentais do pós-modernismo como tal, a saber, a absoluta exclusão das possibilidades interpretativas. Aqui, como em Weber, valores mais antigos tornam-se obsoletos devido ao processo de racionalização e de reorganização do trabalho em termos de instrumentalização e de eficiência. Mas os valores interpretativos anteriores permanecem como tentações residuais, que acabam se revelando insatisfatórias e frustrantes. A tentação realista, é claro, envolve o reagrupamento de todas as matérias-primas em uma só ação unificada, algo que é impedido não apenas pela presença gratuita de outros materiais aleatórios, como veremos a seguir. Mas também há uma outra possibilidade, que podemos chamar de tentação interpretativa modernista; a de se ler a própria forma do romance como um fluxo de percepções. "Que orgia de cores quando um bando de araras abre suas asas e voa à luz do sol! O bando barulhento e arrulhador desaparece deixando atrás de si um longo rastro deslumbrante, de cores brilhantes, na retina do observador" (*CC* 174/146). Mas, além do fato de que essa tentação interpretativa — que é desnaturalizada na visão das luzes da cidade à noite (*CC* 83/67) e, mais adiante, no dramático caos visual dos sistemas de propaganda e de imagens da cidade (*CC* 139/116) — não tem como lidar com o conteúdo da percepção como tal, ela é profundamente cúmplice daquela mesma ideologia da percepção a que nos referimos acima. Entretanto, a cultura da imagem do pós-moderno é pós-perceptual e gira em torno do consumo imaginário mais do que em torno do consumo material. Então, a análise da cultura da imagem (incluindo seus produtos estéticos, tais como esse, de Claude Simon) só pode ter sentido se nos levar a repensar a própria "imagem" de forma não-tradicional e não-fenomenológica.

Resta ainda a tentação estrutural, até pouco tempo atrás a opção interpretativa mais influente, segundo a qual, com Robbe-Grillet e Ricardou, somos levados a entender o texto como um jogo dirigido contra o autômato de Benjamin e a interpretar nossa leitura como uma experiência combinatória cujo fechamento se dá no momento em que todas as permutas finalmente se esgotam:

> Com um dos braços estendidos, tateando no vazio, Orion ainda continua avançando na direção do sol nascente, guiado pela voz e pelas direções dadas pela figurinha pousada em seus ombros musculosos. Entretanto, tudo indica que ele jamais atingirá seu destino, já que, à medida que o sol vai se levantando no céu, as estrelas que delineiam o corpo do gigante vão se tornando cada vez mais pálidas e invisíveis, e a silhueta fabulosa, que sem se mover avança em grandes passadas, vai assim lentamente se esvanecendo até eventualmente desaparecer de todo no céu da madrugada (*CC* 222/187).

Mas esse período fantástico, que causou o maior alvoroço e pôs para funcionar todos os contadores Geiger da interpretação, é totalmente irrelacionado com os outros feixes da narrativa (entrando nesse romance, de fato, através do livro ilustrado de Simon, o *Orion aveugle*). Na melhor das hipóteses, um PREPARE-SE PARA A DESTRUIÇÃO! como os do videotexto enfocado anteriormente, esse trecho — se lido como um clímax em vez de como um evento textual como outro qualquer — parece infletir a leitura estruturalista sobre a modernista e reinventar as suas autodesignações estetizantes e auto-referencialidades que agora estão fora de moda.

Há ainda, no entanto, outra possibilidade, certamente não menos improvável que as outras, que é a de se ler esse romance como se fosse uma espécie de diário, ou de anotações autobiográficas, em que uma série de experiências da vida real (ainda que não se possa mais ter certeza de que foram "experiências" que Simon "teve") — a viagem à América Latina, a parada em Nova York, o caso, as *choses vues* na rua 42 e a contemplação dos quadros relevantes nos museus (incluindo, talvez, o grande Orion pintado no teto da Grand Central Station) — é reformulada e reagrupada em um memorial mais satisfatório do que qualquer álbum de fotos: um memorial que preenche o presente e triunfalmente o despacha para o passado de forma muito mais eficiente do que as galantes, condenadas, vãs e peremptórias evocações faulknerianas do que já desapareceu há muito tempo. Mas, nesse caso, o aparente esteticismo do *nouveau roman* inclina-se dialeticamente na direção de uma forma muito diferente, uma forma capaz de escapar da culpa do estético em geral — a sugestão de Sartre de que não se poderia ler um *nouveau roman* num país de Terceiro Mundo[13], e também a "distinção" de Bourdieu, de uma classe ociosa que lê o *nouveau roman* no Primeiro Mundo — ao mesmo tempo que propõe um novo mecanismo de registro das matérias-primas da vida cotidiana e um novo "aparato libidinal" para dar conta dos choques caleidoscópicos que Benjamin, seguindo Baudelaire, associava à paisagem industrial moderna. Nessa chave, a reprodutibilidade do gênero inventado, novo ou artificial, torna-se um índice de sua acessibilidade democrática; e esse sempre foi o avesso e a ilação progressista das mais notórias críticas filistinas à própria arte modernista, como, por exemplo, à pintura abstrata: "Qualquer um poderia fazer isso!"; sendo a resposta: "É claro, mas você não quer fazer isso, quer? Você teria que querer!".

Nesse ponto, entretanto, a interpretação se voltou para a produção, e a recepção começou a ser reciclada como uso. Essa reversão dialética específica — que pode ser considerada como o exato oposto do processo de fissão infinita e diferenciação de Luhmann, no qual todos os novos subsistemas microscópicos são fortemente reagrupados em uma forma unificada de práxis — é talvez a característica mais interessante, e historicamente a mais original, das inovações do *nouveau roman* (parece não ser muito significativo que elas mesmas possam ter passado para a história como mais um começo falseado ou invenção fracassada). Quero argumentar, especificamente, que é o foco lingüístico dos "novos romances" de Simon que de forma única — e por um bom tempo, o tempo em que lemos esses textos — torna a recepção (ou consumo) inseparável da produção. Somos obrigados a ler essas sentenças palavra por palavra, e isso já é algo bastante raro (e dolorosamente pouco familiar) numa sociedade da informação na qual se privilegia o *briefing* e o reconhecimento instantâneo, de tal forma que as sentenças são ou lidas de relance, ou pré-elaboradas para uma rápida assimilação, como meros conjuntos de signos. Essa disciplina da palavra-por-palavra (a expressão é do próprio Simon) é imposta pela prática do corte entrecruzado, a possibilidade de mudança de assunto sem nenhum aviso a qualquer momento. Em todo caso, não há nenhuma razão para se ler rapidamente um livro desse tipo: eles não nos apresentam nenhum conteúdo suplementar ou informação, nada para estocar e levar da leitura, nem mesmo algo para se descobrir (como no final de uma história de mistério), a menos que seja a simples e trágica descoberta de que não havia, desde o princípio, nada para ser descoberto.

Os economistas nos dizem que a automação vem junto com a desabilitação; então também aqui a prodigiosa especialização diferencial do que costumávamos chamar de processo de leitura, a que nos referimos acima, vem junto com formas de trabalho mais rudimentares e plebéias que qualquer um pode executar: pois em certas circunstâncias — condições sociais ou mesmo condições de socialismo! — a desabilitação também vem junto com a democratização (ou plebeização, termo que me parece mais adequado). Será então possível que a leitura de um artefato literário de elite, tão especializado e altamente técnico como *Les corps conducteurs*, nos ofereça uma figura ou um *analogon* para o trabalho não-alienado e para a experiência utópica de uma sociedade alternativa e radicalmente diferente?

Costumava-se afirmar que, em nossa época, a arte ou o estético nos ofereciam a mais próxima analogia acessível, constituíam a experiência simbólica mais adequada do trabalho não-alienado, nossa única forma de poder imaginá-lo. Por sua vez, essa proposição vem das especulações da filosofia idealista alemã, em que a experiência do jogo oferecia um *analogon* para uma condição na qual as tensões entre o trabalho e a liberdade, os imperativos científicos e os éticos podiam ser superados.

Há, no entanto, uma série de boas razões para que essas proposições sobre pistas, antecipações ou experiências simbólicas do trabalho não-alienado não sejam mais convincentes. Para começar, a própria experiência da arte em nossos dias é alienada, tornada "outra" e inacessível a um número grande demais de pessoas para poder servir de veículo adequado de suas experiências imaginárias. Isso se dá tanto na grande arte quanto na cultura de massas, pois, em ambos os casos, por razões bem diferentes, a experiência da *produção* de tais formas de arte é inacessível à maioria das pessoas (inclusive aos críticos e intelectuais), que, desse modo, vêem-se forçadas a experimentar os dois tipos de arte como pura recepção (daí o atrativo dessas categorias para a crítica contemporânea). A especialização, e todo o aparato esotérico que a acompanha (treinamento especial, divisão coletiva do trabalho, tecnologias específicas, uma corporação de mentalidade profissionalizante, ao lado da pura indiferença que devotamos a atividades de que somos excluídos), é característica tanto da grande arte quanto da cultura de massas: o elaborado equipamento da música pós-eletrônica contemporânea, por um lado, e os sistemas de produção de televisão, por outro, não são, por exemplo, ambientes nos quais a maioria das pessoas se sinta à vontade, e, de qualquer modo, eles nos inspiram bem pouco otimismo a respeito do controle potencial ou mestria que se possa atingir sobre os processos, sobre a natureza e o destino coletivo que o trabalho não-alienado necessariamente inclui e projeta. Assim, a antiga analogia romântica tende a permanecer letra morta, porque a própria produção artística apresentada como modelo utópico para uma vida social alternativa é, em si mesma, um livro fechado.

Quanto ao jogo, é possível que ele não signifique mais nada como lembrança e experiência alternativa em uma situação na qual o lazer é tão dependente do mercado quanto o trabalho, o tempo livre e as férias tão organizados e planificados quanto um dia no escritório, objeto de toda uma nova indústria de vários tipos de diversão de massas, aparelhada com seus próprios equipamentos *high-tech* e mercadorias, e acoplada a processos completos de doutrinação, eles próprios totalmente organizados. O jogo antes significava crianças, que em sociedades mais antigas eram os substitutos de representantes mais distantes da natureza, como os selvagens. Mas quando as próprias crianças são tomadas pela mão e organizadas, integradas na sociedade de consumo, a infância pode ter perdido sua capacidade de sugerir ou projetar idéias como a do jogo, que antes transmitiam a liberdade em movimento, como forma de auto-invenção ativa e de autodeterminação.

Nessas circunstâncias, apela-se até mesmo para experiências mais degradadas e marginais, como o *hobby*, para transmitir relances longínquos de como são as experiências humanamente satisfatórias, relances que são distorcidos e amputados pelo próprio *medium*. No caso do *hobby*, por exemplo, o que é fortemente antioficial — o papel do amador, o fazer algo após o horário de trabalho, a decisão de passar o tempo e desperdiçá-lo sem cul-

pa, a reversão a atividades artesanais mais antigas — também exclui sistematicamente o coletivo enquanto tal, oferecendo-nos uma perspectiva segundo a qual, ao contrário do que ocorre com o prazer estético, queremos guardar essas satisfações para nós mesmos, e não ansiamos por compartilhá-las e confirmá-las através da experiência de outras pessoas (a dimensão social, como sublinhou corretamente Gadamer, do universalismo do valor estético de Kant). Por outro lado, a grande informalidade do *hobby* tem a vantagem de censurar e excluir a sacralidade desenvolvida por algumas formas de arte do fim do século XIX, como uma forma de distanciar o estético das atividades comerciais do mundo interior: as excentricidades solitárias do *hobby* deslocam agora essa unção sacerdotal e a tornam desnecessária, como nas produções de Roussel, ou *le facteur Cheval* tão admirado pelos surrealistas. Em nossa época (pós-moderna), no entanto, em que a socialização e a institucionalização da vida individual intensificaram-se a níveis superiores a quaisquer equivalentes no capitalismo do início do século XX, não haverá surpresa se descobrirmos que, paradoxalmente, o próprio *hobby* foi organizado e institucionalizado em grupos como o Oulipo. De fato, o extraordinário romance escrito por um de seus adeptos, Georges Perec, chamado *La vie: mode d'emploi* (*A vida: manual do usuário*) certamente não apenas é o mais notável monumento literário produzido por um escritor experimental após o fim do *nouveau roman*, como também uma evidência bastante útil para ser justaposta ao tratamento simbólico do trabalho e da atividade em Simon.

Em *La vie: mode d'emploi*, com efeito, o trabalho não-alienado na forma do *hobby* é explicitamente tematizado na obsessão grotesca que é o eixo central da narrativa: a paixão do milionário Bartlebooth de se distrair do vazio da falta de significado da existência através de um programa de vida rigorosamente computadorizado: visitar quinhentos portos do mundo inteiro, um a cada duas semanas durante vinte anos, pintar em cada um deles uma aquarela a ser depois aplicada em madeira, segmentada em forma de quebra-cabeça e guardada em uma caixa, que será então reaberta no período dos vinte anos seguintes após as viagens, cada quebra-cabeça remontado, a madeira inteiramente recolada, o papel, de alguma forma mágica, também recolado, a aquarela removida e as folhas em branco postas de volta na pasta original. Mas se a objeção aqui for a de que esse *hobby* em especial é apenas mais um entre os muitos enfocados nesse romance, então deveremos captar a totalização global funcionando aqui de outra forma, na própria construção do prédio de apartamentos (propriedade do mesmo milionário), que abriga esse conjunto de histórias, destinos e *hobbies*, e retoma sob a forma de um modelo miniaturizado exatamente na última página do romance (em geral, a miniaturização é um dos índices e sinais mais poderosos da presença da produção como um processo). É como se o texto e seus modelos mortos olhassem retrospectivamente toda a agitação da história humana do ponto de vista de uma época geológica na qual a vida humana estivesse to-

talmente extinta sobre o planeta; o que é o mesmo que dizer que um preço enorme precisou ser pago para a figuração, em nossa época, do trabalho não-alienado enquanto tal.

Mas a obra de Simon não tematiza assim a produção e a atividade (até exatamente o último livro da série de *nouveaux romans*). Na melhor das hipóteses, chega a uma aproximação no processo de tradução (latim em *La Bataille de Pharsale*, espanhol em *Les corps conducteurs*), no qual a produção de sentenças é dotada de uma certa opacidade e de algo como a resistência da matéria. Os romances de Simon nos propiciam a experiência de tal produção sem sua identificação como tal, e sem seu nome abstrato oficial: permanecendo uma questão em aberto se, na literatura, a tematização de tal processo — sua transformação em símbolo e em significado, em uma representação — não acaba por transformá-la, através de algum misterioso princípio de Heisenberg da linguagem literária, em alguma coisa diferente. Mas o tema aparece claramente no último *nouveau roman*, *Leçon des choses* (1975), em que ele se insere no texto impresso como se fosse um folheto em separado:

> Sensível às críticas feitas a escritores que negligenciam as "grandes questões", o autor tentou levantar aqui algumas delas, tais como hospedagem, trabalho manual, alimentação, tempo, espaço, natureza, lazer, educação, linguagem, informação, adultério, e a destruição e reprodução das espécies humanas e animais. Um vasto programa que milhares de obras em milhares de bibliotecas aparentemente ainda não esgotaram. Sem pretender oferecer respostas, o modesto trabalho presente não tem outra ambição a não ser a de contribuir, da melhor maneira possível, e dentro dos limites do gênero, para o esforço geral[14].

Não parece ser o caso de interpretar isso como ironia — a menos que seja no sentido de uma nova espécie de ironia vazia, uma justaposição a partir da qual, por quaisquer razões, não se chega mais às conclusões irônicas de antes —, nem parece correto caracterizar a inserção da conferência do autor como uma questão de sátira, ou um ataque aos valores políticos de Sartre, ou à literatura engajada. Mas trata-se certamente de uma maneira muito peculiar, se não historicamente original, de lidar com uma disputa ideológica: levá-la para dentro do texto, de tal forma que ela também se torne parte da superfície plana na qual os outros materiais também são colocados e expostos. Talvez, com efeito, seja exatamente assim que a ideologia acaba: em uma retomada pós-moderna das teses dos anos 50 sobre o fim das ideologias — não se evaporando no deleite geral das eleições livres ou dos bens de consumo, mas sim reinscrita nos quadrinhos de Möbius da mídia, de tal modo que aquilo que costumavam ser idéias virulentas, subversivas, ou pelo menos ofensivas, foi agora transformado em uns tantos significantes materiais que olhamos por um momento, e depois seguimos adiante.

O que esse episódio acaba por fazer é, evidentemente, inverter o comentário de Sartre citado acima: talvez não seja possível ler o *nouveau roman* num país do Terceiro Mundo (uma questão em si mesma bastante duvidosa, desde Sarduy e a "nova onda" de escritores pós-coloniais), mas não se pode certamente ler o Terceiro Mundo a partir desse *nouveau roman* específico, cujos conteúdos são tão sistematicamente tirados do Terceiro Mundo interior de Manhattan, assim como do exterior da América Latina, que estes se recobrem e contêm em si mesmos. De qualquer modo, pode-se dizer que a relação de Simon com tais matérias-primas é mais realista, em qualquer acepção do termo, que a de Robbe-Grillet, cujas narrativas de revistas em quadrinhos *pop* — pós-modernas em forte contraste com a relação modernista e pictórica que Simon tem com o visual — são em vários aspectos mais estetizantes. O estereótipo é o que já é pré-consumido, preparado esteticamente para o consumo, enquanto a luta palpável para se colocarem os dados dos sentidos em sentenças deixa um resíduo em seu fracasso, deixa-nos sentir a presença do referente do lado de fora da porta fechada.

Essa é, no entanto, uma porta que certamente permanecerá fechada por um bom tempo. Em todo caso, a arte em nossa sociedade não parece dar nenhum acesso direto à realidade, nenhuma possibilidade de representação não mediada do que se costumava chamar de realismo. Para nós, hoje, o que normalmente se parece com o realismo acaba, na melhor das hipóteses, por nos dar um acesso não mediado apenas ao que pensamos sobre a realidade, a nossas imagens e estereótipos ideológicos sobre a realidade (como em Doctorow). É claro que isso também é parte do Real, e de modo bastante significativo! Mas também é característico de nosso período o sermos bem pouco inclinados a pensar assim, e nada mais nos assusta, ou é mais calculado para cortar a comunicação, do que a descoberta de que esta ou aquela visão das coisas é, na realidade, "uma mera" projeção de uma outra pessoa. É preciso rotulá-la como tal, e classificá-la como um ponto de vista "jamesiano": somente na explosão populacional do pós-moderno acabamos por ter demasiadas visões de mundo privadas, muitos estilos pessoais ou pontos de vista demais para se levarem a sério como o eram no período moderno.

A arte, portanto, nos fornece informações sociais principalmente enquanto sintoma. Seu aparato especializado (em si mesmo um sintoma óbvio da especialização social geral) é capaz de registrar e gravar dados com uma precisão inacessível em outras modalidades da experiência moderna — no pensamento, por exemplo, ou na vida cotidiana —, mas esses dados, reagrupados, não nos dão um modelo da realidade em forma de coisas ou substâncias, ou de uma ontologia social ou institucional. Em vez disso, nos falam das contradições enquanto tais, que constituem a forma mais profunda da realidade social em nossa pré-história, e por muito tempo ainda terão que fazer as vezes do referente.

Desse modo, a própria contradição a que de passagem nos referimos acima — nossa peculiar sensação pós-moderna sobre nossas múltiplas subjetividades e pontos de vista, de que estamos cansados do próprio subjetivo em suas manifestações clássicas mais antigas (que incluem o tempo profundo e a memória) e de que estamos com vontade de viver por algum tempo na superfície —, essa contradição é fundamental no desenvolvimento da narrativa moderna e pós-moderna, cujas configurações nos permitem tomar o pulso da situação atual. *Conducting bodies* é, nesse sentido, um escândalo: radicalizando a característica já escandalosa, mas ainda tendencial, de *La Bataille de Pharsale*, esse "romance" nos confronta agora com uma escolha impossível, uma alternativa intolerável: ou lemos tudo como um ponto de vista elaborado, reconstruindo um protagonista imaginário a quem, de algum modo, atribuímos tudo (a viagem a Manhattan, incluindo as galerias de pintura, era a *lembrança* de uma viagem anterior etc.), ou então seguimos a indicação do próprio Simon e vemos essas páginas como o equivalente verbal das grandes instalações de colagem de Rauschenberg[15]. A primeira alternativa faz o romance retroceder para uma Nathalie Sarraute, ou algo pior; a segunda o retraduz em termos do já publicado *Orion aveugle* e dos caprichos contingentes de um livro ilustrado. Mas o que se deveria deduzir dessa contradição não é uma nova estética segundo a qual se atribui ao texto uma nova função, a de desprezar cada uma dessas estratégias de contenção e ressaltar a contradição enquanto tal: a inscrição do sintoma nunca pode ser planejada de antemão, ela tem que vir depois, por via indireta, tem que ser o resultado do fracasso, ou uma deflexão mensurável, de um projeto real que tenha conteúdo.

Tal projeto pode ser vislumbrado, por exemplo, nos esforços lingüísticos que abordamos no começo dessa discussão e especialmente na tentativa de tornar a linguagem concreta, de transformar as sentenças, de algum modo, em veículos do que Hegel chamou de certeza sensível. Esse é, no entanto, um projeto histórico, e não se trata de um projeto muito antigo, pois penso que se encontrarão poucos exemplos dessa nova vocação da linguagem literária para registrar o sensório muito antes de meados do século XIX. Por que isso começa a acontecer na nova "idade humana" industrial, e por que demandas impossíveis como essa são agora feitas à linguagem, cujas outras funções parecem ter sido desempenhadas muito bem e ter dado conta das necessidades de outros modos de produção? Essa questão da interpretação social e histórica é evidentemente exacerbada e modificada no pós-moderno, como atesta o exemplo de Claude Simon. Para o período do pós-modernismo, seus paradoxos parecem corresponder ao que, falando de arte, Adorno chamou de nominalismo: isto é, o repúdio tendencial às formas universais e gerais (incluindo o próprio gênero) e a intensificação do desejo do estético de se identificar cada vez mais de perto com o aqui e o agora de uma situação única e de uma expressão única. Sigo aqui a Adorno, é claro, ao defender a proposição de que a obra de arte registra a lógica do desenvolvi-

mento social, da produção e da contradição de formas que são, proveitosamente, mais precisas do que as disponíveis em outras instâncias[16]. Mas há agora uma distinção a ser feita entre a sintomatologia da grande arte no período modernista (no qual ela se coloca em oposição radical à mídia emergente ou à indústria cultural como tal) e uma cultura de elite residual em nossa própria era pós-moderna, na qual, em parte devido à democratização da cultura em geral, essas duas modalidades (alta e baixa cultura) começaram a se desdobrar uma na outra. Se nominalismo no período de Adorno significava Schönberg e Beckett, no pós-moderno significa uma redução ao corpo como tal, o que é menos um triunfo das ideologias do desejo do que a verdade secreta da pornografia contemporânea, e assim é (como vimos) fielmente registrada em Simon, do mesmo modo que qualquer um dos sintomas lingüísticos ou estéticos mais nobres. Entretanto Deleuze nos ensinou que, mesmo no pós-modernismo, temos que distinguir entre o corpo com órgãos e o corpo sem órgãos. Paradoxalmente, esse último, o corpo inautêntico, que constitui uma unidade visual e reforça nossa sensação, ou ilusão, da unidade da personalidade — o corpo sem órgãos —, é o objeto do pornográfico e o conteúdo capcioso de tantas imagens e tomadas de filmes. O corpo que tem órgãos, no entanto, e os tem em grande quantidade, a ponto de se desintegrar em um conjunto de "máquinas desejantes" mal conectadas, esse corpo é o espaço inautêntico da dor como tal, da dor que não se pode expressar, mas que — "muito depois de o médico ter tirado a mão, a sensação de pressão persiste, ou melhor, a sensação de que um enorme corpo estranho ainda está espetado ali como uma cunha" (*CC* 47/36) — acompanha as sentenças de Simon como seu referente fantasmático, e como um substituto para o próprio Real.

Há, no entanto, uma outra maneira de dar um fim a essa discussão, e ela tem algo a ver com os próprios fins. Tudo o que é mistura e transição, tudo o que é inclassificável em relação a Simon vem à tona no momento em que tentamos pensar no problema do proairético (identificar um gesto e seus "desdobramentos" ou componentes temporais), no realismo e no fechamento. O que se revelou realista em *Les corps conducteurs* é a busca constante de ações e eventos cada vez mais completos: se uma ação menor pode ser acoplada a uma maior, em que ordem e, afinal, se o texto todo imita uma só ação de certa magnitude. O que é satisfatório, então, é o movimento para baixo, o prepare-se para terminar!, o avião finalmente em processo de aterrissagem. Essa é, por certo, uma valorização do fechamento que marca Simon como relativamente tradicional e dá conta da existência, na vida humana, de eventos ou experiências completas. A esse respeito, então, é também significativo, se não sintomático, que o avião efetivamente aterrissa, mas em uma escala intermediária — o vôo não era direto, os passageiros têm que esticar as pernas em um pequeno aeroporto local, em um fim de mundo qualquer. Tampouco foi conclusivo, de forma alguma, o caso amoroso, nem o congresso de escritores: *Les corps conducteurs* é, nesse

aspecto, a história de uma excitação animalesca que nos leva firmemente à complementação de algo incompleto. Apenas o último feixe da narrativa parece decisivo, o colapso do homem doente no quarto de hotel, o corpo no chão, um olho agora cego aberto para a trama do carpete. Chegar ao quarto de hotel nessas circunstâncias certamente é conseguir algo; desconectar o olhar percuciente no final do livro — em outras obras Simon se mostra fascinado pela tela branca do cinema, que nos remete às cortinas subindo no palco vazio de Baudelaire — é inscrever a forma de modo elegante e auto-referido no interior desse conteúdo, mas também pode nos levar a sentir que essa morte é uma interrupção tão sem sentido quanto qualquer outra finalização escolhida ao acaso.

ESPAÇO

6. O utopismo depois do fim da utopia

Uma certa inclinação para o espacial parece ter sido muitas vezes um dos meios mais produtivos de distinguir o pós-modernismo do modernismo propriamente dito, cuja experiência da temporalidade — o tempo existencial e a memória profunda — se convencionou, desde então, considerar como uma dominante do alto modernismo. Em retrospecto, vê-se que a "forma espacial" dos grandes modernismos (uma descrição que devemos a Joseph Frank) parece ter mais em comum com os emblemas mnemônicos unificadores dos palácios da memória de Frances Yates do que com a experiência espacial descontínua e com as confusões do pós-moderno, enquanto a leitura da sincronicidade urbana do único dia de *Ulisses* nos remete a um registro de memórias associativas intermitentes que têm sua realização temporal no teatro de sonhos do episódio climático da "Noite na cidade".

A distinção é antes entre duas formas de inter-relação entre o espaço e o tempo que entre essas duas categorias inseparáveis: e isso apesar de a visão pós-moderna do esquizofrênico ideal ou heróico (como em Deleuze) acentuar o esforço impossível de imaginar algo como uma pura experiência do presente espacial, além da história passada e do destino ou projeto futuro. Entretanto, a experiência do esquizofrênico ideal ainda é uma experiência do tempo, mesmo que seja do eterno presente nietzschiano. O que se tem em mente ao evocar sua espacialização é mais a sua aspiração de usar o tempo e submetê-lo ao serviço do espaço, se esta ainda for a palavra adequada.

E, na verdade, as palavras e os termos têm sua própria cumplicidade com as duas *epistéme*: se *experiência* e *expressão* ainda parecem bastante adequadas na esfera cultural do moderno, tornam-se totalmente deslocadas e anacrônicas na era pós-moderna, na qual, se a temporalidade ainda tiver um lugar, seria antes o caso de falar em *escrevê-la* do que em qualquer experiência vivida.

Escrever o tempo, registrá-lo: essa é a lição, por exemplo, do impressionante "Voices of time", de J. G. Ballard[1], cuja visão apocalíptica do fim iminente do cosmos, parando como um relógio sem corda, e da raça humana chegando ao fim enquanto dorme (as primeiras vítimas do narcoma sendo "a vanguarda de um enorme exército sonâmbulo, se arregimentando para sua derradeira marcha" [85]), pode, a princípio, parecer algo como um modernismo wagneriano de fim de século, ou como uma sociobiologia grandiosa e musical. Mas, na verdade, o que Ballard está fazendo é trabalhar lingüisticamente com os múltiplos sinais do próprio Tempo, que ele lê com sua escrita: como nos espécimes e amostragens do zoológico temporal, ou laboratório terminal, de seu herói. Não apenas o chimpanzé deformado, mas também as mutações da anêmona-do-mar (que não é mais sensível à luz branca, mas sim às cores), a mosca-das-frutas, a enorme aranha cega ("ou melhor, a sua sensibilidade ótica baixou de faixa; suas retinas apenas registram radiações gama. Seu relógio de pulso tem ponteiros fosforescentes. Quando você passou pelo mostrador, ela começou a pensar" [91]), as rãs com couraças anti-radioativas, o girassol vivendo a *longue durée* das eras geológicas ("ele literalmente *vê* o tempo. Quanto mais antigo o ambiente circundante, mais lento seu metabolismo" [93]), e, finalmente, o próprio DNA, o *script* primeiro, que se está literalmente deteriorando: "As estruturas-padrão de ácido ribonucléico, que desembaraçam as cadeias de proteínas em todos os organismos vivos, estão gastas, suas combinações, que inscrevem as marcas protoplasmáticas, se embotaram. Afinal de contas, elas estão funcionando há mais de um bilhão de anos. Está na hora de renová-las" (97).

Não é apenas no relógio interno do organismo que o tempo pode ser lido: as próprias galáxias falam do tempo, como quando "misteriosos emissários de Orion" se encontram com os astronautas da *Apollo 7* na Lua e os advertem de que a "exploração do espaço não fazia o menor sentido, que eles estavam atrasados, já que a vida no universo está virtualmente no fim!" (103). Ao mesmo tempo, os sinais numéricos de Canes Venitici:

96.688.365.498.695
96.688.365.498.694

emitem uma contagem regressiva para a Terra. "As grandes espirais estão se rompendo, e estão se despedindo [...] as estimativas nos dizem que, quando esta série chegar a zero, o universo terá acabado de chegar ao fim" (109-10). "É muita consideração da parte deles nos contar qual é o tempo real", diz uma outra personagem.

A fascinação universal da teoria contemporânea (ou pós-estrutural ou pós-moderna) com o DNA — o *exemplum* do conceito de "código" para Jean Baudrillard, por exemplo, que é, também, um leitor entusiasmado de Ballard — não se deve apenas a seu estatuto como um tipo de escrita (que

desloca a biologia do modelo da física para o da teoria da informação), mas também a seu poder ativo e produtivo como as estruturas-padrão e os programas de computador: uma escrita que nos lê, em vez de nós a lermos. O DNA como "a pauta perfurada de uma pianola" (91): a história de Ballard também é, de forma bastante específica, uma história da arte "do futuro" ou da estética pós-moderna. De fato, a oposição entre os dois tipos de arte espacial, a mandala dos anos 60 construída pelo herói no estágio final de seu narcoma, em cujo centro ele vai morrer, e a "mostra de atrocidades" do outro (uma figura byroniana que prenuncia a obra posterior do próprio Ballard, em sua concepção da arte mais recente como uma versão desta forma emergente nas mostras criativas dos atuais museus pós-modernos), que é uma coleção de lembranças reproduzíveis com recursos *high-tech* — de raios X a impressos — dos mais atrozes traumas do mundo pós-contemporâneo, de Hiroxima, passando pelo Vietnã e o pelo Congo, aos engavetamentos de carros em acidentes de trânsito, com os quais o próprio Ballard andava momentaneamente obcecado (de forma mais explícita em seu romance *Crash*). Mesmo no âmbito de um conceito de periodização do pós-modernismo, seria interessante "estranhar" essas múltiplas figuras de escrita ou de inscrição e reposicioná-las no interior de uma concepção mais ampla do espacial em si mesmo.

A abordagem inicial dessa "grande transformação" — o deslocamento do tempo, a espacialização do temporal — no mais das vezes registra essas novidades através de uma sensação de perda. De fato, até parece possível que o *páthos* da entropia em Ballard seja apenas isso: o *afeto* que se depreende da exploração minuciosa, mas não desprovida de entusiasmo, de todo esse mundo novo da espacialidade, e a grande angústia da morte do moderno que a acompanha. De qualquer maneira, dessa perspectiva nostálgica e regressiva — a do moderno e de suas temporalidades —, o que se lamenta é a memória da memória profunda; o que se encena é a nostalgia da nostalgia, das grandes questões extintas do *télos* e da origem, do tempo profundo e do Inconsciente freudiano (despachado por Foucault de um só golpe na *História da sexualidade*), e também da dialética, assim como de todas as formas monumentais que permaneceram intatas após o refluxo do momento do moderno, formas cujos Absolutos não mais podemos ouvir, hieróglifos ilegíveis do demiúrgico no interior de um mundo tecnocrático.

Precisamos então tomar um desvio pelo moderno a fim de entender o que é historicamente original no pós-moderno e seus espacialismos. Na verdade, uma lição de história como essa é o melhor remédio para o *páthos* nostálgico, pois no mínimo ela nos ensina que *necessariamente* o caminho de volta para o moderno está fechado para sempre. No que segue, pressupõe-se, é claro, uma correlação entre a transição do moderno ao pós-moderno e a transformação econômica ou sistêmica do antigo capitalismo monopolista (o assim chamado momento do imperialismo) em sua nova mutação multinacional e *high-tech*. Cada vez mais, novos tipos de características es-

paciais podem ser derivados de exposições econômicas como essa, mas qualquer exposição mais concreta da nova estética espacial e do seu mundo existencial exige alguns estágios intermediários, ou o que a dialética costumava chamar de mediações.

Assim, a "arte conceitual" certamente também se encontra sob o signo da espacialização, no sentido de que, sinto-me tentado a dizer, toda problematização ou dissolução de formas herdadas nos deixa abandonados no próprio espaço. A arte conceitual pode ser descrita como um procedimento kantiano, através do qual, por ocasião do que primeiro parece ser um encontro com algum tipo de obra de arte, as categorias do entendimento — que não são normalmente conscientes, e são inacessíveis a qualquer representação direta ou a qualquer autoconsciência ou reflexividade tematizável — incidem sobre ela, sendo que o espectador percebe a sua presença estruturante de forma lateral (como a musculatura ou os nervos dos quais normalmente não temos consciência) na forma das experiências mentais específicas a que Lyotard chama paralogismos — paradoxos de percepção que não podemos pensar ou desvendar através de abstrações conscientes e que nos indispõem contra as experiências visuais. As instalações de Bruce Nauman, digamos, ou mesmo as representações de representações de Sherrie Levine, são máquinas infernais que geram antinomias tão insolúveis, e no entanto tão concretamente perceptivas e visuais, que jogam a mente do espectador de volta aos confusos estágios do próprio processo paralógico. "Conceitual" aqui designa o *sujeito* último do processo (no sentido experimental) — a saber, as categorias de percepção da própria mente, desde que também levemos em consideração que estas jamais podem se tornar visíveis enquanto objetos em si, e que a cada estágio do processo de seu exame tudo o que temos são oportunidades materiais para fazê-lo, na forma do que costumávamos chamar de "obras de arte". É nesse sentido que a operação conceitual espacializa, já que ela não cessa de nos ensinar que o campo espacial é o único elemento no qual nos movemos e a única "certeza" de uma experiência (mas *não* no sentido em que esses pretextos espaciais — chamados de obras conceituais — são em si mesmos formas plenas de sentido materializado, como as obras de arte clássica pretendiam ser). A relação entre o papel desempenhado por essa arte conceitual e o de alguns dos textos clássicos da desconstrução (que podem ser descritos de forma bem parecida) parece clara, mas também levanta a questão da relação dessa forma mais recente de *leitura* com a própria espacialização. Será que, por exemplo, o fechamento da leitura de um "ensaio" filosófico ou teórico não é análogo aos limites formais da obra de arte tradicional, de tal forma que a problematização desconstrucionista da própria leitura também tende a romper as molduras e nos deixar em outro lugar? Parece evidente, e é pressuposto do que segue, que a textualização generalizada do mundo exterior no pensamento contemporâneo (o corpo

como texto, o Estado como texto, o consumo como texto) deve, em si mesma, ser vista como uma forma fundamental da espacialização.

Quanto à arte conceitual e sua evolução, no entanto, vale a pena acrescentar que sua variante política posterior — por exemplo, no trabalho de Hans Haacke — redireciona a desconstrução das categorias da percepção especificamente para as próprias instituições que as exibem. Aqui os paralogismos da "obra" incluem o museu, transformando seu espaço em pretexto material e obrigando-nos a um circuito mental pela infra-estrutura do artístico. De fato, no caso de Haacke, não nos detemos no espaço do museu, mas o próprio museu, como instituição, se abre e mostra sua rede de curadores, sua filiação às grandes corporações multinacionais, enfim, ao próprio sistema do capitalismo tardio, de tal forma que o que já foi um projeto kantiano restrito de uma arte conceitual limitada se expande para atingir o próprio mapeamento cognitivo (com suas contradições representacionais específicas). Em Haacke, de qualquer modo, as tendências espacializantes, desde o princípio inerentes à arte conceitual, tornam-se explícitas e inescapáveis na inquieta *gestalt* da alternância entre uma "obra de arte" que se anula para revelar a estrutura do museu que a contém e uma que expande o seu domínio para incluir não só a estrutura institucional como também a totalidade institucional a que ela própria está subsumida.

Mencionar Haacke nesse contexto por certo é colocar um dos problemas fundamentais do pós-modernismo em geral (e também das próprias tendências espacializantes que estamos discutindo aqui), a saber: o possível conteúdo político da arte pós-moderna. Que esse conteúdo político será necessariamente diverso, tanto estrutural quanto dialeticamente, do que era formalmente possível no modernismo anterior (sem falar do próprio realismo), já está implícito virtualmente em todas as alternativas de descrição do pós-moderno; mas isso ainda pode ser enfatizado por uma retomada do problema da estética política colocado em um capítulo anterior: a questão de por que as garrafas de Coca-Cola e as latas de sopa Campbell de Andy Warhol — tão obviamente representações do fetichismo das mercadorias ou dos consumidores — não parecem funcionar como asserções críticas ou políticas. Quanto às exposições sistêmicas do pós-modernismo (incluindo a minha), quando elas têm sucesso, fracassam. E quanto mais formos capazes de ressaltar e isolar as características antipolíticas da dominante cultural mais recente — por exemplo, a perda da historicidade —, mais ficamos sem saída e mais fazemos com que qualquer repolitização de tal cultura seja inconcebível *a priori*. Entretanto todas as exposições totalizantes do pós-moderno sempre incluíram um espaço para as várias formas de cultura oposicionista: a dos grupos marginais, a das linguagens residuais ou emergentes radicalmente distintas, sendo que sua existência é já predicada pelo desenvolvimento necessariamente desigual do capitalismo tardio, cujo Primeiro Mundo em sua dinâmica interna produz um Terceiro Mundo em seu próprio interior. Nesse sentido, o pós-modernismo é "meramente" uma dominante cul-

tural. Descrevê-lo em termos de *hegemonia* cultural não significa sugerir uma homogeneidade cultural massificada e uniforme do campo social, mas exatamente levar em conta sua coexistência com outras forças resistentes e heterogêneas que ele tem tendência a dominar e a incorporar. O caso de Haacke coloca, no entanto, um problema radicalmente diverso, pois sua produção é claramente pós-moderna e também claramente política e oposicionista — algo que não está computado no interior do paradigma e que não parece ter sido previsto por ele.

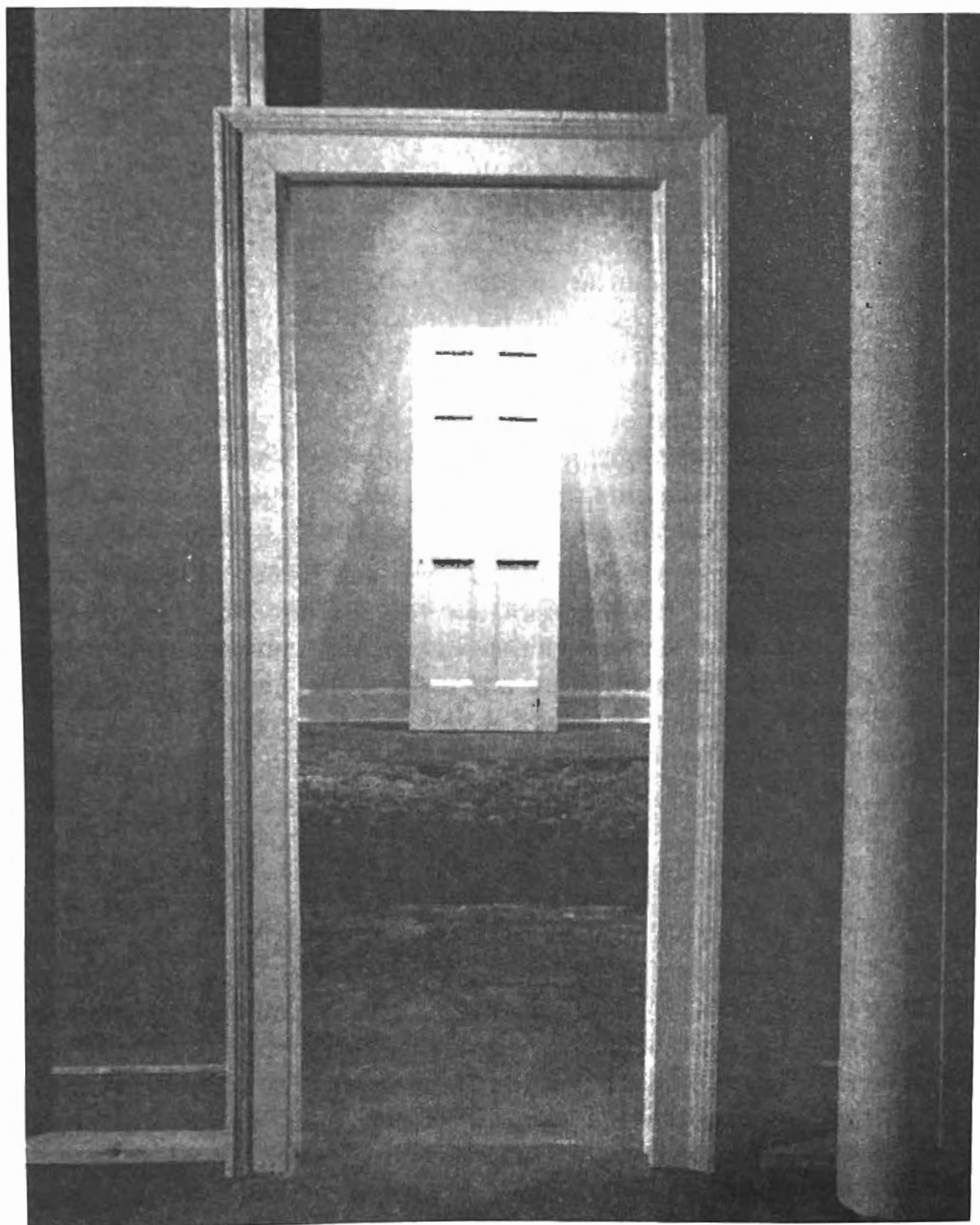
Mas o escopo deste ensaio é menos amplo: nosso tópico aqui, ainda que nos obrigue a especificar as coordenadas políticas do problema da avaliação do pós-modernismo, como acabamos de fazer, é mais restrito e procura dar conta dos impulsos *utópicos* detectáveis nas várias formas do pós-moderno em nossos dias. Quero frisar muito bem a necessidade da reinvenção da visão utópica em qualquer tipo de política contemporânea: essa lição, que Marcuse foi o primeiro a dar, faz parte do legado dos anos 60 que não pode jamais ser esquecido em qualquer reavaliação daquele período e de nossa relação com ele. Por outro lado, é necessário reconhecer que as visões utópicas, em si mesmas, ainda não constituem uma política.

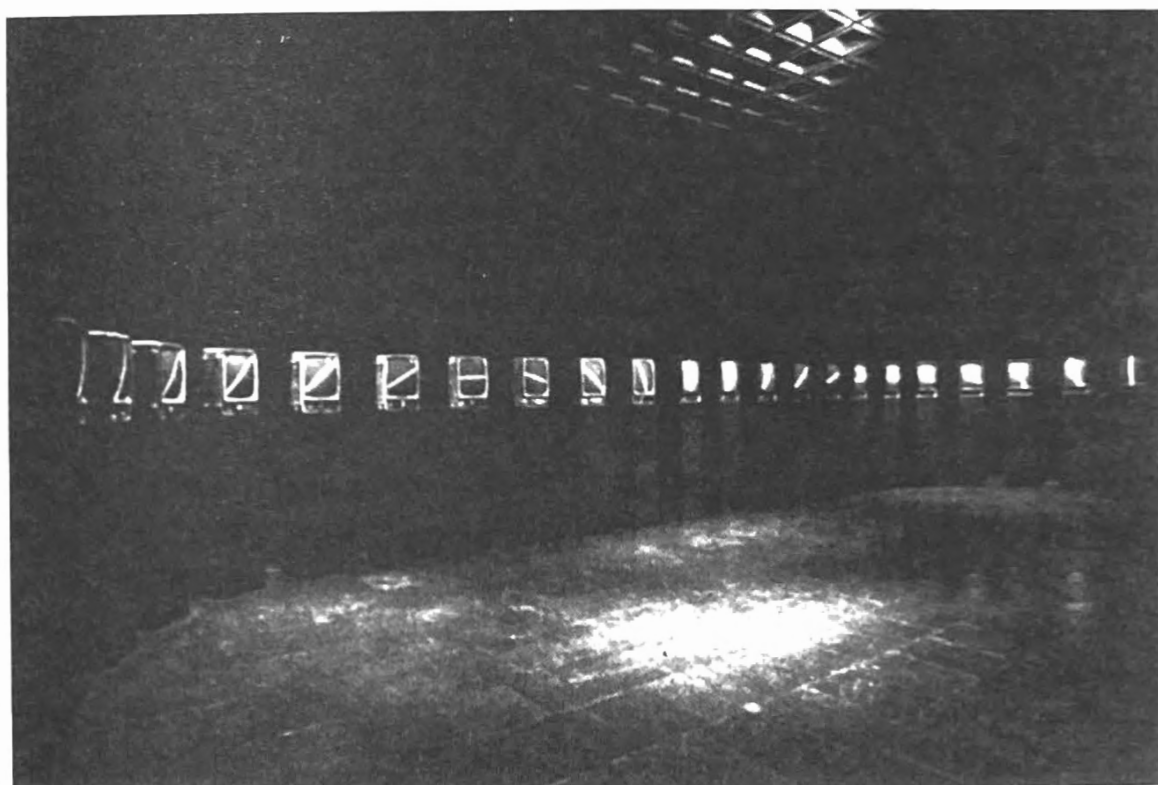
Entretanto, a utopia coloca seus respectivos problemas específicos para qualquer teoria ou periodização do pós-moderno. Isso porque, de acordo com uma visão convencional, o pós-modernismo vem acoplado ao definitivo "fim das ideologias", um acontecimento anunciado (juntamente com a "sociedade pós-industrial") pelos ideólogos conservadores dos anos 50 (Daniel Bell, Lipset etc.), e dramaticamente "desmentido" pelos anos 60, para vir a "realizar-se" apenas nos anos 70 e 80. "Ideologia", nesse sentido, significava marxismo, seu "fim" vinha junto com o fim da utopia, já assegurado nas grandes distopias do pós-guerra, tais como *1984*. Mas, nessa época, "utopia" também era uma palavra em código que simplesmente significava "socialismo", ou qualquer outra tentativa revolucionária de criar uma sociedade radicalmente diferente, que os ex-radicais do período identificavam quase que exclusivamente com Stálin e o comunismo soviético. Esse "fim da ideologia e da utopia" generalizado, celebrado pelos conservadores nos anos 50, foi também o tema de *One-dimensional man*, de Marcuse, que o criticava do ponto de vista radical. Nesse ínterim, já em nossa época, virtualmente todos os manifestos significativos do pós-moderno celebram um desenvolvimento similar — da "ironia" de Venturi à "desideologização" de Achille Bonito-Oliva, passando agora a significar o eclipse da "crença" e dos dois Absolutos correlatos: do alto modernismo propriamente dito e do "político" (que quer dizer, do marxismo).

Mas se inserirmos os anos 60 nessa narrativa histórica, tudo muda; "Marcuse" torna-se virtualmente o nome de uma renovação explosiva do pensamento e da imaginação utópica, bem como do renascimento da velha forma narrativa. *The dispossessed* (1974), de Ursula K. LeGuin, foi a mais ri-

ca reinvenção literária desse gênero, enquanto *Ecotopia* (1975), de Ernest Callenbach, apresentou a suma de todos os impulsos utópicos dispersos dos anos 60, assim como reavivou a ambição (que também é utópica) de escrever um livro em torno do qual todo um movimento político poderia se cristalizar, como tinha acontecido com o *Looking backward*, de Edward Bellamy, e o movimento de massa em torno de seu Partido Nacionalista em um estágio anterior, mas análogo a esse, do utopismo americano. Os impulsos utópicos dos anos 60, entretanto, não se aglutinaram dessa maneira mas, em vez disso, produziram uma série relevante de movimentos micropolíticos (de vizinhança, de raça, étnicos, de gênero e ecológicos), cujos denominadores comuns são formas diversas (no mais das vezes anticapitalistas) da problemática reemergente da Natureza. É certo que esses acontecimentos sociais e políticos também podem ser relidos no interior de nosso primeiro paradigma como se fossem um índice de repúdio à tradicional política partidária de esquerda, e por essa via, a seu modo, como mais um "fim das ideologias". Tampouco está claro até que ponto esses múltiplos impulsos utópicos se prolongaram até os anos 70 e 80 (o *Handmaid's tale* [1985]), de Margaret Atwood, por exemplo, foi considerado como a primeira *distopia* feminista, dando assim notícia do fim da rica tradição de trabalhos feministas no gênero da utopia). Por outro lado, também podemos voltar ao fenômeno da espacialização já mencionado aqui, e ver em todas essas diferentes visões utópicas, tal como emergiram dos anos 60, o desenvolvimento de uma série de utopias verdadeiramente espaciais, nas quais a transformação das relações sociais e das instituições políticas se projeta na visão do lugar e da paisagem que inclui o corpo humano. Então, a espacialização, por mais que diminua nossa possibilidade de pensar o tempo e a história, ainda abre uma porta para um domínio totalmente novo para o investimento libidinal de tipo utópico ou mesmo protopolítico. É essa, de qualquer forma, a porta entreaberta que nós procuramos, no que segue, se não escancarar, pelo menos perscrutar.

A instalação de Robert Gober nos parece um lugar excelente para começar essa investigação, uma vez que ela já nos apresenta pelo menos um batente de porta. Ela também nos força a levantar — mas ajuda a responder — a questão óbvia da relevância de conceitos de espacialização ao lidarmos com o que já são, de forma muito óbvia, artes espaciais. Mas a espacialização pós-moderna joga aqui com a relação e a rivalidade entre as várias mídias espaciais — nas exigências e força formal do vídeo em comparação com o cinema, ou da fotografia comparada com a pintura como *medium*. Com efeito, podemos falar aqui da espacialização como um processo através do qual as belas-artes tradicionais são *mediatizadas*, isto é, elas agora tomam consciência de si como diferentes mídias no interior de um sistema mediático no qual sua própria produção interna também constitui mensagem simbólica, e em uma tomada de posição sobre o estatuto do *medium* em questão. A instalação de Gober — que inclui o que em outros tempos

poderia ser chamado de pintura, escultura, escrita e até arquitetura — deriva assim seu efeito de um lugar não acima da mídia, mas no interior de seus sistemas de relações: algo que é melhor caracterizar como uma espécie de reflexividade do que como o mais convencional "*mix* de mídia", que geralmente implica a emergência, a partir dessa síntese ou combinação, de uma espécie de superproduto ou de objeto transcendental — a *Gesamtkunstwerk*. Mas essa instalação evidentemente não é um objeto de arte nesse sentido.

Instalação sem título, de Robert Gober

Para começar, não há nenhuma "representação" para ser contemplada. A porta, o quadro, o monte de terra, o texto, nenhum desses componentes é, em si mesmo, objeto de toda nossa atenção; mas também poderíamos dizer o mesmo dos elementos das instalações de Haacke, ou ainda dos dispositivos quintessencialmente pós-modernos de Nam June Paik, nos quais só o mais desavisado dos freqüentadores de museu procuraria encontrar "arte" no conteúdo das próprias imagens de vídeo, para ficar num exemplo. Entretanto, entre Haacke (ou mesmo a arte "conceitual" não-política de Paik) e esse espaço particular — que também, em certo sentido, evoca um "conceito" — pareceria haver uma profunda diferença terminológica, virtualmente uma inversão das operações em foco. Como já ficou dito, o trabalho de Haacke é específico de uma situação. Enfatiza o museu como tal, em sua institucionalidade: algo que, estando completamente ausente em Gober, pode ser considerado como o que revela o lado mau ou o utopismo não-político da instalação deste, se não for o que confirma nossos piores temores a respeito do idealismo inerente ao projeto.

T.V. clock, de Nam June Paik

Haacke desconstrói: o termo da moda parece inevitável quando pensamos em sua obra (e ele recobra algo de seu sentido forte original, político e subversivo, em tal contexto). Sua arte tem uma corrosão cultural e política européia; a de Gober é tão americana quanto a dos Shakers ou de Charles Ives, sua comunidade ausente, seu "público invisível", é constituído antes por leitores de Emerson do que de Adorno. Sinto-me tentado a sugerir que essa forma de arte conceitual — pois é disso que se trata — difere de

seu oposto na medida em que constrói não um conceito que já existe, do tipo dos que Haacke e outros destroem, mas sim uma idéia de um conceito que ainda não existe.

Mas, como já vimos em nossa discussão da arquitetura, o valor utópico de uma mudança meramente cultural é o de um juízo ambíguo cujos signos e sintomas podem ser lidos como signos de uma reprodução sistemática, tanto quanto de uma mudança iminente. Assim, o espaço modernista se apresenta como o *novum*, como a ruptura que leva a novas formas de vida, o radicalmente emergente, aquele "ar de outros planetas" (Stefan George) que Schönberg e, em sua trilha, Marcuse gostavam de evocar, como o primeiro sinal evidente do alvorecer de uma nova era. Agora, em retrospecto, a partir dos fracassos da arquitetura moderna, o espaço modernista comprova ter apenas reproduzido a própria lógica do sistema, num maior grau de intensificação, indo à frente e transferindo o espírito de racionalização e funcionalismo, de positivismo terapêutico e estandardização a um espaço construído ainda nem sequer imaginado. Para decidir qual é a alternativa correta, teríamos que resolver a questão histórica correlata — se o modernismo de fato cumpriu sua missão, ou ainda é um projeto fundamentalmente incompleto e irrealizado.

Ainda assim, o pós-modernismo agora sugere uma possibilidade adicional, algo como uma terceira leitura, na qual a concepção de uma antecipação utópica é enfatizada de uma forma teórica, não-figurativa. É na perspectiva dessa possibilidade, que aparentemente renuncia à vocação protopolítica de Le Corbusier de transformar de imediato nosso espaço construído contra todos os obstáculos econômicos e sociais, que o projeto de Gober pode ser mais bem entendido. Podemos considerá-lo, usando uma expressão de Althusser, não tanto como a produção de alguma forma de espaço utópico, mas como a produção do *conceito* de tal espaço. E mesmo isso deve ser entendido não no sentido de que arquitetos contemporâneos, cada vez mais freqüentemente, fazem "projetos" (no sentido arquitetônico mais estreito de planos, desenhos e modelos) irrealizáveis e divulgam maquetes grotescas e paródicas de edifícios e complexos urbanos, inimagináveis no plano do real, que se parecem antes com os registros visuais das fantasias de Piranesi do que com suas vistas de Roma, ou com os cadernos de Le Corbusier. Gober não é um arquiteto, nem mesmo no sentido mais genérico dessa palavra, ainda que suas "esculturas" derivem de forma bem específica do espaço interior dos edifícios e do mundo existente entre o mobiliário e a estrutura residencial que, às vezes tomadas por meras instalações, são as peças visíveis do equipamento de cozinha e banheiro.

Essa instalação não busca, como os "projetos" mencionados acima, criar a representação de um novo tipo de moradia na tela utópica da nossa imaginação; e é tanto como uma maneira terminológica de diferenciar essa

operação de tais representações quanto como uma intervenção nas noções correntes de arte conceitual que sua caracterização — como produção de um conceito de espaço — funciona sistematicamente: essa caracterização visa ressaltar, para além da operação desconstrutiva, a produção de um novo tipo de entidade mental, mas, ao mesmo tempo, excluir a assimilação dessa entidade por qualquer tipo de representação positiva e, em especial, por qualquer esquema de arquitetura "afirmativa". Trata-se, portanto, de uma operação bastante peculiar que merece uma descrição mais detalhada.

T. V. garden, de Nam June Paik

O que se nos apresenta é uma porta com seu batente (Gober), um monte de terra (Meg Webster), uma paisagem americana tradicional (Albert Bierstadt) e algo a que podemos denominar de um "texto pós-modernista" (Richard Prince). A combinação desses objetos em um conjunto unificado, no interior do espaço de um museu, certamente desperta impulsos e antecipações representacionais e especialmente nos transmite o imperativo de uni-las perceptualmente, de inventar a totalização estética a partir da qual esses objetos disparatados podem ser entendidos — se não como partes de um todo, então pelo menos como elementos de um conjunto completo. Esse é um imperativo que, como já mencionamos, é sistematicamente frustrado pela própria "obra" (se é que podemos continuar usando essa palavra), mas não, como também já foi mencionado, prioritariamente visando antecipar e depois censurar nosso desejo (kantiano) de uma forma de "totalidade", ou de "completude", ou da "obra" ou da própria "representação", como se dá com as frustrações análogas promovidas pela assim chamada arte conceitual.

Em primeiro lugar, a heterogeneidade dos itens ou elementos de Gober não está apenas na diferenciação abstrata de matérias-primas impossíveis de combinar ou de tipos de conteúdo — como se dá nos "textos" pós-modernistas em geral —, mas está também, digamos assim, "duplicada" ou "reforçada", por uma heterogeneidade mais genuinamente concreta ou até mesmo social, que é a do próprio trabalho coletivo. As múltiplas histórias das formas que distanciam, uns dos outros, cada um desses elementos — o "monte de terra" e seus precursores estéticos, o "texto" irônico e os seus, bastante diferentes, isso sem falar da escola do rio Hudson e de sua história específica —, todos esses materiais artísticos distintos, que produzem suas próprias vozes formais e materiais discordantes, evocam também aqui a presença fantasmática, porém social, de colaboradores humanos reais, o que recoloca as questões do sujeito e da agência, e até os falsos problemas do sujeito coletivo e da intenção individual, assim como a não solução das "assinaturas". Assim, esse segundo nível da obra amplia e orquestra a heterogeneidade do primeiro problema puramente formal da recepção estética e da unificação, transformando-o em um problema social, sem de nenhum modo cancelar o dilema formal — como ver todas essas coisas juntas e inventar uma relação perceptiva entre elas — que permanece ao lado do primeiro, como um segundo escândalo, não menos insuportável. Mas a porta sem dobradiças continua nos desafiando a reunir tudo, ao mesmo tempo que se inscreve como algo disjuntivo, enquanto vamos gradualmente tentando entender que produzir um conceito é incomodamente diverso de meramente ter um, ou mesmo de tentar pensá-lo.

Socialmente, no entanto, essa presença coletiva da obra também começa a adquirir uma certa precisão histórica e a se diferenciar, não menos incomodamente, das categorias anteriores já existentes, mas talvez não mais funcionais, do *Mitsein*. De saída, a família — como a antiga noção-Ur de

uma forma coletiva de viver — está totalmente ausente dessa idéia de cômodo que nem mesmo tem mais a necessidade de subverter ou desconstruir os valores familiares. Esta é, então, a característica final e mais decisiva que separa o cômodo utópico de Gober de qualquer projeto genuinamente arquitetônico (mesmo os utópicos), uma vez que esses últimos têm, necessariamente, que dar conta do problema da família e da persistência da estrutura familiar, mesmo quando procuram coletivizá-la, como se nota de forma mais clara nas cozinhas e salas de refeição comunitárias (uma preocupação sempre presente desde o discurso utópico de More até os apartamentos parecidos com os de classe média de Bellamy em *Looking backward* — que ostensivamente não têm cozinhas — e se estendendo até nossos dias). A ausência de qualquer problemática da família pode ser lida aqui como uma questão de gênero, mas com certeza ela também desloca o problema do coletivo do domínio do doméstico para o do trabalho coletivo *per se*, aqui identificado como colaboração artística.

Mas nesse ponto intervém uma segunda especificação histórica: pois, qualquer que seja essa colaboração, ela certamente não é mais o projeto das vanguardas modernistas, cujo desaparecimento ou impossibilidade tem sido considerado, é claro, como um elemento constitutivo de todos os pós-modernismos. Em outras palavras, essa instalação não projeta uma política estilística de tipo mais generalizável, ou qualquer política cultural, como o fazia sobretudo o surrealismo, ou qualquer uma das vanguardas arquitetônicas — seja propagando o vírus protopolítico através do poder de um novo estilo de época, seja invocando um programa universal de mudança político-cultural radical através de uma obra ou texto individual, de um edifício ou de uma pintura. Portanto, aqui também, como em outros pós-modernismos, estamos além das vanguardas; com a diferença, porém, de que aqui ainda se afirma o trabalho coletivo como algo diferente de uma mera semelhança de época ou do encontro acidental das idéias de arquitetos e pintores individuais. O significado último dessa afirmação do colaborativo, que escapa da organização de um movimento ou escola, ignora a vocação de um estilo e evita as armadilhas do manifesto ou do programa, não é o menor dos enigmas com que nos confronta a instalação de Gober; mas trata-se de um enigma que pelo menos está em consonância com as novas questões mais propriamente políticas que os "novos movimentos sociais" ou a "micropolítica" contemporânea puseram na ordem do dia.

Voltando agora a uma "leitura" mais formal da própria coisa, podemos começar por observar que esta envolve uma outra questão, que qualquer dos futuros historiadores de nosso momento cultural e teórico certamente verá como um dado interessante e sintomático: a volta e o *revival*, se não se tratar mesmo de uma inesperada reinvenção, da *alegoria* como tal, acompanhada dos complexos problemas teóricos da interpretação alegórica. O deslocamento do modernismo pelo pós-modernismo também pode ser medido e detectado na crise do antigo absoluto estético do Símbolo, como va-

lor formal e lingüístico cuja hegemonia foi assegurada durante todo o longo período que vai do romantismo ao *New Criticism* e à canonização das obras modernistas pelo sistema universitário no final da década de 50. Se o simbólico for (inopinadamente) assimilado às várias concepções orgânicas da obra de arte e da própria cultura, então o retorno do reprimido de seus vários opostos, assim como toda uma gama de teorias explícita ou implicitamente sobre o alegórico, pode ser caracterizado como a sensibilidade generalizada, em nossos dias, em relação às quebras e rupturas, ao heterogêneo (não apenas nas obras de arte), à Diferença em vez da Identidade, às faltas e falhas em vez das tramas bem urdidas e progressões narrativas triunfais, à diferenciação social em vez da Sociedade como tal e sua "totalidade", nas quais as antigas doutrinas da obra monumental e do "universal concreto" se inspiravam e se refletiam. Então, o alegórico — seja o de DeMan ou de Benjamin, ou o da revalorização dos textos medievais ou dos não europeus, o dos estruturalismos de Althusser ou de Lévi-Strauss, o das psicologias kleinianas ou da psicanálise de Lacan — pode ser sumariamente formulado como a questão colocada ao pensamento pela consciência de distâncias incomensuráveis no interior dos objetos desse pensamento, e como as várias respostas interpretativas ideadas para abranger fenômenos a respeito dos quais todos, pelo menos de modo geral, concordamos que nenhum tipo de pensamento ou de teoria isolada poderia abranger. A interpretação alegórica é, antes de mais nada, uma operação interpretativa que começa por reconhecer a impossibilidade da interpretação no sentido antigo, e por incluir essa impossibilidade em seus próprios movimentos provisórios ou até mesmo aleatórios.

Assim, essa nova alegoria é antes horizontal que vertical: se ainda tem que colar rótulos conceituais únicos em seus objetos, à maneira do *The Pilgrim's Progress*, ela o faz convicta de que esses objetos (assim como seus rótulos) são agora profundamente relacionais, que são, de fato, construídos por essas inter-relações. Quando somamos a isso a inevitável mobilidade dessas relações, começamos a vislumbrar o processo de interpretação alegórica como uma espécie de esquadrinhamento que, ao movimentar-se por todo o texto, reajusta seus termos em uma mutação constante, que é bastante diversa da de nossos estereótipos da estática decodificação medieval ou bíblica, e que nos sentiríamos tentados a chamar (se esta não fosse também uma palavra fora de moda) de dialética.

(Talvez valha a pena observar de passagem que o método alegórico que apresentamos aqui é exatamente o que é reivindicado e mobilizado pelo esquema de periodização de uma ruptura entre modernismo e pós-modernismo. Então, aqui, novamente, como quase sempre ocorre, a teoria pós-moderna é, em si mesma, um exemplo do que ela se propõe a dissecar: as novas estruturas alegóricas são pós-modernas e não podem ser articuladas sem a alegoria do próprio pós-modernismo.)

Instalação sem título, de Robert Gober

Em todo caso, é esse o modo que se impõe na leitura da instalação de Gober: como um movimento constante de um elemento ao outro, no qual cada termo, enquanto confronta um dos outros três, tem seu valor e seu significado modificados sutilmente ou, por vezes, nem tanto. Esse movimento pode ser toscamente descrito, uma vez que entendamos que qualquer direção ou qualquer ponto de partida é possível, e que o que se oferece aqui é apenas uma das várias trajetórias e combinações logicamente possíveis (e, talvez, uma das mais óbvias). Assim é apenas aparentemente "lógico" ou "natural" começar com a moldura — a casa ou habitação — que, como espaço construído e local de moradia, como um produto da sociedade ou da cultura, se coloca em oposição ao monte de terra, por sua vez agora marcando o espaço da Natureza em vários dos sentidos da literatura pastoral do século XVII, ou da obra de Shakespeare. Nessa primeira leitura, tanto o social (o batente da porta) quanto o natural (o monte de terra) são tomados como realidades, como dimensões ontológicas do mundo.

Essa separação aos pares sugere em seguida que o próprio "mundo" — como combinação do social ou cultural e do natural — pode ser oposto a algo bastante diferente, que é a sua própria *representação*, o domínio estético, no qual tanto a natureza quanto a cultura (o natural e o social) podem ser objetos de representação. De fato, ambos estão presentes em relação dialética na escola de pintura do rio Hudson, na medida em que um tipo especial

de paisagem — ou melhor, a ideologia de um tipo especial de paisagem — transmite ao mesmo tempo uma série de mensagens ideológicas precisas sobre a "sociedade" e sobre as realidades histórica e social, que, embora ausentes, nem por isso são menos intensamente o objeto implícito de sua construção. É assim que, nesse movimento, a paisagem tradicional transforma retroativamente as duas primeiras realidades aparentemente ontológicas do social e do natural em ideologia e em representação.

Mas quem quer que levante a questão da representação em nossa época abre de imediato um novo campo de forças no qual fica claro que a pintura mais antiga é, em si mesma, um documento histórico e um momento morto na história da evolução da cultura norte-americana. Com essa modificação de nosso foco na paisagem, já entramos no processo de estabelecer uma ligação ainda mais escandalosa e historicista com o último item da coleção, a saber, o objeto virulento do presente, o texto de Richard Prince, cuja estrutura enigmática e "conceitual" anuncia imediatamente a presença do pós-moderno e transforma todos os três elementos anteriores em nostalgia e em "americanismo", projetando-os inesperadamente para um passado agora distante, sobre o qual a questão não menos embaraçosa é se, em pleno capitalismo tardio pós-modernista, com seu presente perpétuo e suas múltiplas amnésias históricas, ele tem alguma existência cultural mais genuína do que a de um estereótipo ou fantasia cultural.

A trajetória de significação, entretanto, não se detém nesse ponto; ela efetivamente começa aí. Pois agora podemos ir do texto pós-modernista para o não menos pós-modernista monte de terra e nos perguntar se — longe de marcar o lugar da Natureza — ele não constitui de fato algo como o túmulo da Natureza, da maneira como esta tem sido sistematicamente eclipsada do mundo-objeto e das relações sociais numa sociedade cuja tendência de dominação sobre seu Outro (o não-humano ou o que era, anteriormente, o natural) é mais ampla do que em qualquer outro momento da história humana. Dessa perspectiva, como um lamento por um objeto perdido que mal pode ser lembrado, o caminho de volta pelos outros objetos mostra-os radicalmente modificados e transformados. O batente da porta — a metonímia de uma habitação humana e do social — agora acaba se revelando não mais meramente como o cultural e uma representação, mas sim como uma representação nostálgica de uma forma mais natural de moradia. Ele agora "abre a porta" para uma série de preocupações econômicas e históricas a respeito da especulação imobiliária e do desaparecimento da construção de casas para uma só família, que são a outra face do "pós-moderno" em nossa época, e estas, por sua vez, trazem a paisagem para uma realidade social totalmente nova na qual ela, de documento da história cultural, transforma-se em antiguidade e em mercadoria, uma peça de decoração *yuppie*, e, nesse sentido, não menos "atual" do que seu oposto pós-moderno. Este, no entanto, nessa nossa nova trajetória, começa a se colocar mais insistentemente como linguagem e como comunicação (em vez de como produção artística no antigo

sentido do termo), e traz para essa nova construção a onipresença das mídias, na medida em que estas parecem ter sido consideradas por muitos como uma das características mais fundamentais da sociedade contemporânea.

Nesse ponto, no entanto, a vitória do pós-moderno — seu triunfo sobre os elementos mais antigos e aparentemente nostálgicos que o acompanham — não está de modo algum assegurada. Pois se, por um lado, o elemento emoldurado é o tempero mais forte do conjunto, a nota dissonante, o *punctum* de Barthes, no sentido do elemento mais ativo, que põe todo o resto em um movimento desconcertante, por outro, ele também é o mais frágil dos elementos associados, e não apenas porque em seu conteúdo de humor ele traz em si uma certa nostalgia e uma etnicidade mais antiga. Agora, no entanto, em uma dessas reversões características de qualquer "dominante" — como a da *epistéme* atual, em larga medida "estruturalista", na qual a Linguagem como tal é entendida como o fulcro, a realidade fundamental, a "determinação em última instância" —, esse texto escrito se nos apresenta com uma insubstancialidade que apenas tende a reconfirmar e a reforçar a presença robusta dos objetos a seu redor.

O que então começa a acontecer aqui é que, de reflexos meramente nostálgicos, esses objetos adquirem aos poucos o valor positivo e ativo da resistência consciente como escolha e como ato simbólico, que agora repudiam a cultura dominante da decoração-e-pôster e assim se colocam antes como algo emergente que residual. O que era o desfrute de uma fantasia de passado acaba por se parecer mais com a construção de um futuro utópico.

O que foi esboçado de forma especulativa aqui não é entretanto meramente a "in-terminável" trajetória de uma "interpretação" provisória para outra, que com ela concorre. Esta pode assumir muitas outras formas, e deixar nosso relato inacabado neste ponto não significa deixar implícito que o "futuro utópico" está de alguma forma assegurado, mesmo como imagem ou como representação. Os elementos continuam a se juntar em constelações instáveis, e a qualidade do "pensamento" melhora ou piora, adquire maior brilho ou se torna mais sombria, em incessante mutação.

A instalação emite ainda um outro tipo de mensagem que, como já foi sugerido, diz respeito ao sistema das belas-artes como tal ou, em linguagem mais contemporânea, às inter-relações das várias mídias. Tal como a sinestesia no real literário (Baudelaire), o ideal da *Gesamtkunstwerk* respeitava o "sistema" das diferentes belas-artes e lhes rendia tributo na noção de uma síntese mais vasta e inclusiva na qual seria possível a combinação de todas elas (o paralelo teórico e filosófico com a noção recente de *interdisciplinaridade* é notável), geralmente sob a "liderança fraternal" de uma delas — no caso de Wagner, da música. Essa instalação não é mais, como já sugerimos, uma construção desse tipo, e isso também porque o próprio "sistema", no qual a síntese anterior se baseava, tornou-se ele mesmo problemático, assim como a pretensão de qualquer uma das belas-artes à autonomia ou semi-

autonomia. Dizendo de outro modo, as mídias aqui combinadas não se reportam à coerência interna de uma linguagem genuinamente escultural (no próprio Gober ou em Webster), nem a uma tradição interna coerente da pintura como tal (paisagem tradicional, "pintura" pós-moderna), nem também à primazia do arquitetônico como um conjunto de formas. Se aí se trata de "*mix* de mídia" (o equivalente contemporâneo da *Gesamtkunstwerk*, mas com todas as diferenças já enumeradas), o "*mix*" vem antes, e redefine *a posteriori* as mídias envolvidas por implicação.

Ainda assim, parece claro que há aqui uma mensagem secundária sobre a pintura, que seria um exagero chamar de seu destronamento, e que será lida a partir da própria situação contemporânea, e dos debates a respeito do estatuto de uma pintura propriamente "pós-moderna", debates que se tornaram tão centrais como, há muito pouco tempo, eram os debates sobre a arquitetura. Isso porque a diferenciação da pintura entre "paisagem" e "texto" problematiza as pretensões dessa arte de forma mais brutal do que o faria qualquer um dos componentes arquitetônicos ou esculturais. Ao mesmo tempo, o fato de que o que está em questão aqui é o impulso utópico fica evidente não apenas se pensarmos no estatuto da pintura em geral no modernismo mas, especialmente, a partir da avaliação de John Berger do cubismo, a que já aludimos:

> Durante a primeira década deste século, um mundo transformado tornou-se teoricamente possível, e as forças necessárias para a mudança já existiam. O cubismo foi a arte que refletiu essa possibilidade de um mundo transformado e a confiança que ele inspirava. Então, em certo sentido, foi a arte mais moderna — assim como foi a filosoficamente mais complexa — *que existiu até hoje*[2].

Berger mistura propositadamente os tempos, sugerindo não só que a vocação utópica da pintura, como expressa no cubismo, foi estancada pela guerra e pelo fracasso subseqüente da revolução global, mas também que esse cubismo fracassado do passado é também nosso futuro, na medida em que ele exprime um impulso utópico que não fomos capazes de reinventar até hoje. Entretanto, todas as outras vanguardas também têm seus momentos utópicos específicos: no dadaísmo, uma negatividade explosiva que não é meramente crítica, mas traz em si a própria dinâmica da história, em sua "derrubada incessante das formas objetivas que modelam a vida do homem"[3]. A vocação utópica do surrealismo está em sua tentativa de dotar o mundo-objeto, de uma sociedade industrial partida e danificada, do mistério e da profundidade, das qualidades "mágicas" (para falar como Weber ou como os latino-americanos) e de um Inconsciente que parece falar e vibrar através dessas coisas.

É então em oposição a essas múltiplas vocações utópicas da pintura modernista que as implicações da visada de Gober (posicionada, também ela, com já dissemos, em um novo tipo de espaço utópico) devem ser lidas.

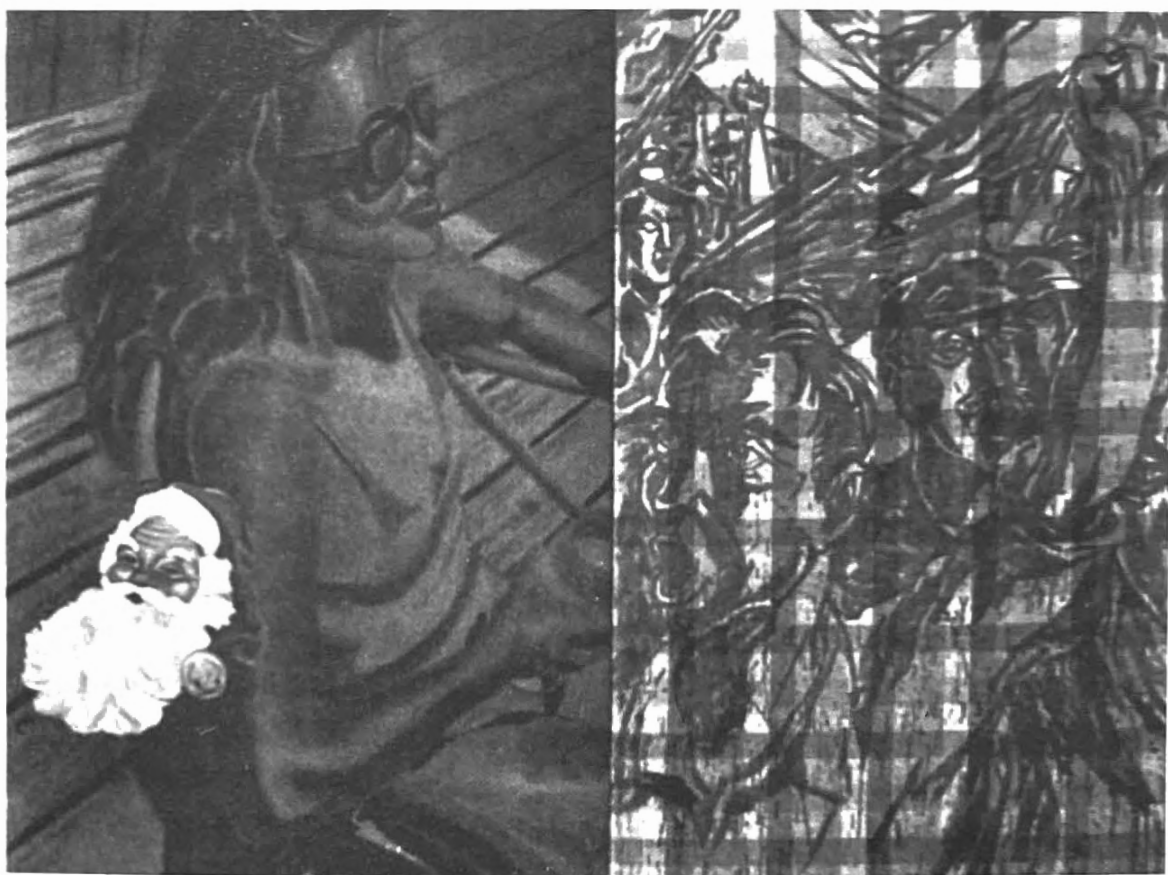
Entretanto, a nova volta do parafuso da situação contemporânea resulta na transformação de qualquer avaliação da pintura pós-moderna em um conjunto de afirmativas a respeito de vários de seus outros em termos de mídia, e mais especificamente sobre a fotografia, cuja extraordinária reinvenção em nossos dias (na teoria e também na prática) é um fato fundamental e um sintoma do período pós-moderno — algo que o componente fotográfico da peça que estamos analisando aqui demonstra de forma cabal, ao mesmo tempo que assegura sua consonância com a instalação, revelando uma insuspeita vocação utópica própria. Na verdade parece que os vários movimentos fotográficos que foram contemporâneos do movimento modernista em pintura tendiam ainda a utilizar uma estética e uma justificativa apologética vinda da pintura, na melhor das hipóteses considerando ser sua tarefa a "redenção da realidade física" (a caracterização de Kracauer do realismo no cinema) através da revelação do mundo visível, que era também, em várias modalidades e estilos, o desmascaramento desse mundo. Hoje, como procuraremos demonstrar, a vocação da fotografia é um tanto diferente. Essa demonstração exige que façamos um desvio pela apologia igualmente transformada da pintura pós-moderna, em que, no entanto, a dialética da construção e da desconstrução, que nos foi útil para avaliar a instalação de Gober, vai reaparecer, inesperadamente, em um novo contexto.

De qualquer maneira, fica estabelecido de saída que os porta-vozes da pintura pós-moderna, qualquer que seja a tendência específica que promovam no interior do pluralismo que é sua característica mais entusiasticamente celebrada, concordam que a pintura neofigurativa contemporânea renunciou à antiga vocação utópica (do modernismo): a pintura não fará mais nada além de si mesma (incluindo o impulso transestético dos grandes modernismos). Com a perda de tais tarefas ideológicas, e libertando-se da história de suas formas como uma espécie de *télos*, a pintura está agora livre para seguir "uma atitude nômade, que defende a reversibilidade de todas as linguagens do passado" (*IT* 6)[4], uma concepção que anseia por "destituir a linguagem de sentido", tendendo a "considerar a linguagem da pintura como totalmente intercambiável, livrando-a da fixação e da mania, e entregando-a a uma prática que valoriza a inconstância [...] A contigüidade dos diferentes estilos produz uma cadeia de imagens, na qual todas atuam na base da mudança e da progressão, que é antes fluida que planejada [...]" (*IT* 18-20). "Assim, o sentido é aturdido, atenuado, relativizado e relacionado a outras substâncias semânticas que flutuam em torno da recuperação desses vários sistemas de notação. Disso resulta uma espécie de mansidão da obra, que não fala mais de forma peremptória nem baseia seu apelo na firmeza ideológica, mas se dissolve numa digressão multidirecional" (*IT* 24). Essas caracterizações pertinentes e muito interessantes levantam de forma desigual duas questões relacionadas a respeito da pintura contemporânea. A primeira é a do que algumas vezes se chama historicismo; a saber, sua secessão de uma história genuína ou de uma dialética de seus estilos e dos con-

teúdos de suas formas, algo que a "libera" para recuperar "estilos de pintura [...] como uma espécie de *objet trouvé*, destacado de suas referências semânticas assim como de toda associação metafórica. Eles são consumidos na execução da obra, que se torna a provação na qual sua exemplaridade é purificada. Por essa razão, é possível renovar referências de outra forma irreconciliáveis, e entretecer diferentes temperaturas culturais", forjando "híbridos totalmente desconhecidos, e diferentes deslocamentos de linguagem em relação a sua situação histórica" (*IT* 56-8). "Instaura-se assim uma sensibilidade neomaneirista, uma sensibilidade que perpassa a história da arte sem retórica ou identificação patética, demonstrando, em vez disso, uma lateralidade flexível, capaz de traduzir a profundidade histórica das linguagens recuperadas em uma *superficialidade* desencantada e desinibida" (*IT* 66-8). É claro que a outra característica da condição pós-moderna, implícita mas não colocada nessas observações, é a nossa velha conhecida, "a morte do sujeito", o fim da individualidade, o eclipse da subjetividade em um novo anonimato que não é o da extinção ou repressão puritana, mas tampouco é o fluxo esquizofrênico e a liberação nômade, como muitos a celebram.

Surrealismo sem o Inconsciente: é assim que nos sentimos tentados a caracterizar a pintura mais recente, na qual as mais descontroladas figurações aparecem com uma falta de profundidade que nem mesmo é alucinatória como a associação livre de um sujeito impessoal coletivo, sem a carga e o investimento de um Inconsciente pessoal ou o de um grupo: a iconografia *folk* de Chagall sem o judaísmo e sem os camponeses, os desenhos de Klee sem seu projeto pessoal peculiar, a arte esquizofrênica sem a esquizofrenia, o "surrealismo" sem manifesto ou vanguarda. Será que isso significa que o que costumávamos chamar de Inconsciente era em si mesmo uma mera ilusão histórica, produzida por um certo tipo de teorias em uma configuração situacional específica do campo social (aí incluídos alguns tipos de objetos urbanos e alguns tipos de sujeitos urbanos)? A idéia, no entanto, é buscar uma diferença histórica radical, não tomar partido nem conferir certificados de valor histórico.

Nesse espírito, quer me parecer que a pintura neofigurativa é hoje justamente aquele espaço extraordinário através do qual todas as imagens e ícones da cultura se espalham e flutuam, a esmo, como em um congestionamento do visual, trazendo consigo, sob o nome de "tradição", tudo do passado que chegou ao presente a tempo de ser visualmente reificado e estilhaçado em mil pedaços que vão desaparecer com todo o resto. É nesse sentido que associei esse tipo de pintura com o termo *desconstrutivo*, uma vez que ele constitui uma imensa dissecação analítica de todas as coisas, numa perfuração do abcesso visual. Se essa operação tem algum valor terapêutico — no sentido em que Susan Sontag evocou para uma espécie de "ecologia" das imagens, uma propensão anticonsumista, ou uma hidroterapia para a sociedade da imagem[5] —, não está nem um pouco claro. De qualquer modo, fica difícil ver qual seria a função de um conceito como o de uma "cura" na au-

sência de um sujeito individual ou coletivo. Entretanto, um forte movimento de interferência — nuvens de curtos-circuitos elétricos, o chiado de carne especular ou até mesmo escopofílica queimando — se desprende das melhores dentre essas pinturas, como no trabalho de David Salle. Sua categoria arquetípica (pois não se trata aí exatamente de uma forma) parece ser a organização vazia de um díptico ou painel duplo (às vezes reescrito na forma de superposições, excesso de desenhos e de rabiscos), em que, no entanto, o conteúdo que tradicionalmente acompanhava gestos como esse ("agora olhe para este quadro e para isto aqui") — a autenticação e a desautenticação, o desmascaramento, a destruição de um sistema de signos em nome de um outro, ou da própria "realidade" — continua ausente; e isso ao mesmo tempo que o fim das ideologias, particularmente o fim de Freud e da psicanálise, assegura a incapacidade de qualquer sistema hermenêutico ou interpretativo de domesticar essas justaposições e transformá-las em sentidos aproveitáveis. Assim, quando essas obras cumprem sua função, fica difícil distinguir entre o choque que garante o seu "funcionamento" e a "mansidão", de que falou Bonito-Oliva, resultado da recusa do objeto de arte a se dirigir e se impor a nós para fins ideológicos, mas também de sua dissolução em uma "digressão multidimensional".

Wild locusts ride, de David Salle

Nesse aspecto, portanto, parece interessante e instrutivo justapor essa prática de fragmentação no interior do quadro — enquadramento díptico, colagem seqüencial, imagens recortadas, a que talvez seja melhor chamar de

 # 146, de Oliver Wasow

segmentação da tela — como se dá no que eu chamaria de características da base e da superestrutura em David Salle e também, de maneiras diversas, nos fotógrafos enfocados aqui: as imagens refotografadas e recombinadas de Wasow, as "íris" e os letreiros ilustrados de Simpson, os *slogans* de Larry Johnson, as exposições anatômicas dos painéis múltiplos de Cypis, as *análises* literais de Welling; e até as transparências de Wall podem ser assim consideradas, se separarmos a foto propriamente dita da *performance* luminosa e até estereoscópica a que é submetida (como uma dimensão subjacente, em vez da superimpressão ou da seqüência lateral, como em Salle). Acho que as partes ou segmentos dessas "obras" ou "textos" não se desmistificam reciprocamente (ainda que a arte de Simpson quase o faça, os componentes "feministas" de Cypis — isto é, as partes de corpos femininos — exigem um certo esforço obrigatório de leitura radical). Mas o assunto pode ser mais bem abordado através da percepção: diz-se, por exemplo, que a percepção fotográfica depende muito da *identificação*, de um esforço *a priori* de reconhecer as coisas pelo menos genericamente, depois do que podemos explorar o inesperado nessa visão ou exposição específica. Um certo conhecimento anterior, uma nomenclatura ou terminologia geral: é possível que tudo isso tenha desempenhado um papel fundamental desde os

primeiros momentos da grande tradição da pintura de representação até o período moderno, mas agora esses conhecimentos parecem ter migrado para a *fotografia* contemporânea, em que é preciso reconhecer e identificar individualmente os elementos estilísticos, o que leva então à absoluta separação dos outros elementos, decorrendo daí a coexistência e o conflito dessas "substâncias semióticas".

Penso que a segmentação da fotografia contemporânea não funciona necessariamente da mesma maneira "desconstrutiva" dos pintores, e que pode nos indicar a presença de novas estruturas para as quais ainda não temos as categorias formais e históricas corretas.

Algo da diferença de temperatura entre os anos 60 e os 80 pode ser percebido numa reflexão sobre o que J. G. Ballard poderia ter chamado (em *The atrocity exhibition*) de "as paisagens raquidianas" nas fotos de Oliver Wasow (veja-se *#146*). O que está ausente em Wasow é o *background* da violência e da dor dos anos 60, nos quais o Vietnã e o Congo recuperam Hiroxima na forma de acidentes de trânsito envolvendo inúmeros veículos na paisagem lunar dos arranha-céus decadentes e das *superhighways* em colapso. Entretanto, a segmentação da visão em camadas apresenta estranhas similaridades com as evocadas por Ballard no "parágrafo" intitulado "A persistência da memória":

> Uma praia deserta, a areia fundida. Aqui o tempo do relógio não é mais válido. Até o embrião, símbolo do crescimento secreto e da possibilidade, está ressecado e exaurido. Essas imagens são resíduos da lembrança de um momento no tempo. Para Talbot, os elementos mais perturbadores são as partes retilíneas da praia e do oceano. O deslocamento dessas duas imagens no tempo e sua combinação com seu próprio *continuum* as transformaram em estruturas rígidas e inflexíveis de sua consciência. Mais tarde, andando na ponte, percebeu que as formas retilíneas de sua realidade consciente eram elementos transformados de um futuro plácido e harmônico[6].

O título certamente deve ser lido aqui em oposição à doutrina (aparentemente pseudocientífica) da persistência da visão, que desempenhou um papel importante e emblemático na teoria do cinema, em que a ilusão da continuidade é gerada pela superposição de pós-imagens estáticas na retina. Ballard agora projeta essa superposição na nossa própria experiência do mundo e de suas múltiplas realidades, cujas descontinuidades reaparecem em momentos de crises e rupturas individuais e coletivas — separando-se nos estratos de faixas do mar e da praia. O aparato do desconsolo e do trauma, a instrumentalização do desastre social e histórico, parece ausente dos raios X de Wasow (a menos que estejam, nessa nova geração, tão profundamente interiorizados que não seja mais possível detectar um afeto como o de Ballard). No entanto Ballard invoca aqui — excepcionalmente — uma utópica "era do repouso" (William Morris), aquele "futuro plácido e harmonioso"

cujas mensagens inimagináveis e sinais encontram, não se sabe como, uma maneira de penetrar nosso deteriorado ecossistema pós-atômico e fazem sentir sua presença ausente através da forma esvaziada dos volumes estriados, de níveis, de faixas superpostas de substâncias ausentes, tão visíveis quanto as cores primárias, os elementos primordiais dos pré-socráticos, ou algum sonho regressivo com as mais recentes platitudes sobre o estado de natureza. No momento climático de "The voices of time", também os componentes espaciais do universo falam com o protagonista, mas em línguas distintas, e utilizam emissões em vários níveis de entropia:

> Powers repentinamente sentiu o peso maciço da escarpa levantando-se no céu como se fosse um penhasco de giz luminoso [...] Ele não só via a escarpa como também percebia que ela era muito antiga [...] Cada um dos picos estilhaçados lhe dava uma imagem distinta, mil vozes que em conjunto lhe diziam de todo o tempo que havia passado durante a existência da escarpa [...] Desviando seus olhos da encosta da montanha, ele sentiu uma segunda onda de tempo recobrir a primeira. A imagem era mais ampla, mas com perspectivas menores, irradiada a partir do centro do lago de sal [...] Fechando os olhos, Powers recostou-se e manobrou o carro ao longo do intervalo entre as duas faces do tempo, sentindo as imagens se aprofundando e se fortalecendo em sua mente[7].

Por fim, são adicionadas as vozes do espaço intergalático, as quais convergem todas sobre seu último alvo, o corpo de Powers, no centro de sua mandala. Mas as tranqüilizadoras fantasias de extinção do primeiro Ballard, que não parecem mais possíveis no mundo dos cataclismas dos anos 60, paradoxalmente trocam as formulações da entropia e do passado geológico por um frágil reconhecimento de um futuro e de uma utopia fora de alcance, ainda mais poderosa devido à atmosfera tóxica que precisa penetrar. Com Wasow estamos nos anos 80, e as cores escuras e alucinatórias de seus segmentos raquidianos têm algo da conflagração tranqüila e sobrenatural do pôr-do-sol sobre Santa Mônica, cujos efeitos óticos são devidos, segundo dizem, à extrema densidade da poluição química da atmosfera.

Penso ser exatamente nessa diferenciação interna — faixas no interior da imagem que repercutem umas nas outras — que a vocação utópica da fotografia mais recente fica assegurada. Os prazeres tradicionais da fotografia incluem, além do brilho do objeto e da sua incorporação da máquina enquanto tal, uma referencialidade que tradicionalmente a pintura tem procurado abolir. Como na dialética do nome[8] que se separa do seu objeto e se coloca diante dele, a fotografia sempre baseou sua independência no fato de ser uma reprodução de um objeto do qual ela é "indistinguível". Mas o que se vem observando na pintura contemporânea é que, à medida que a sociedade moderna se "acultura" e a realidade social toma formas mais especificamente culturais — estereótipos, imagens coletivas e outros similares —, a pintura pós-moderna recupera uma espécie de referência e reinventa o "referente" exatamente na forma de tais fantasias culturais coletivas.

Assim, a fotografia, em sua versão contemporânea e até pós-moderna, parece ter evoluído na direção oposta, renunciando à referência a fim de elaborar uma visão autônoma que não tem nenhum equivalente externo. A diferenciação interna fica agora como a marca e o momento de um deslocamento decisivo, no qual a antiga relação da imagem com o referente é superada por uma relação interna ou interiorizada (em que, conseqüentemente, nenhuma das "faixas" das imagens de Wasow tem qualquer prioridade referencial sobre as outras). Para usar uma linguagem mais psicológica, a atenção do espectador agora está presa a uma oposição diferente no interior da própria imagem, de tal forma que lhe sobra pouca energia para empregar na antiga operação da "semelhança" ou "adequação" que compara a imagem com um suposto objeto exterior. Paradoxalmente, no entanto, é precisamente essa atenção para o "exterior" — mas um exterior que penetra agora na própria consciência na forma das realidades externas das fantasias coletivas dos materiais da Indústria Cultural — que determina o caráter de novidade de pinturas pós-modernas como as de Salle.

Se essa nova fotografia utópica vai ter o mesmo destino da fotografia experimental mais antiga (abstrações, *blow-ups* de pingos de leite agora irreconhecíveis, truques mecânicos de toda ordem) — cuja estética Barthes não é o único a desprezar —, é algo que ainda não se pode prever. O que parece indicar que essa assimilação não vai ocorrer é, entre outras coisas, exatamente a mudança em nossa concepção do que sejam a arte e a cultura: pois entre as agora intoleráveis mensagens emitidas pela velha fotografia de arte está a pretensão de ser "arte" (em vez de jornalismo fotográfico), uma pretensão que essas novas obras não parecem ter ou proclamar. Que tal utopismo é uma ideologia — inclusive uma ideologia estética — parece bastante claro; mas em uma época em que todos concordamos, minimamente, que *tudo* é ideologia, ou melhor, que não há nada fora da ideologia, essa não parece ser uma afirmação comprometedora. Entretanto, em nossos dias, quando as reivindicações do oficialmente político parecem extraordinariamente enfraquecidas, e quando adotar antigas posições políticas parece causar grandes embaraços, devemos ressaltar também que se encontra em toda parte hoje — e não somente entre os artistas e os escritores — algo como um não reconhecido "partido da utopia": um partido *underground*, cujo programa não está publicado e talvez nem mesmo esteja formulado, cuja existência é desconhecida pelos cidadãos em geral e pelas autoridades, mas cujos membros são capazes de reconhecer uns aos outros por uma espécie de sinais secretos como os maçônicos. Tem-se até a impressão de que alguns dos artistas discutidos aqui já aderiram.

TEORIA

7. Imanência e nominalismo no discurso teórico pós-moderno

Parte 1. Imanência e Novo Historicismo

São poucas as obras recentes da crítica americana que demonstram o brilho interpretativo e a energia intelectual de *The gold standard and the logic of naturalism*, de Walter Benn Michaels[1]. Além de enfocar um período cujas tendências formais — principalmente o naturalismo — sempre apresentaram problemas peculiares para a história literária, e de enfrentar escritores únicos — particularmente Norris — que parecem ter-se mostrado especialmente resistentes à classificação e à avaliação, consta ainda que esse livro também exemplifica, a seu modo, essa novidade chamada "Novo Historicismo", que tem sido objeto da fascinação de vários dos polemistas contemporâneos. O livro parece ainda "ilustrar" um ensaio teórico provocante e controverso do próprio Michaels (com Stephen Knapp), "Contra a teoria"[2], provavelmente por demonstrar o que ainda se pode fazer depois que a "teoria" é abandonada. Além de tudo isso, ao chamar a atenção para o problema da fotografia, o livro nos apresenta algumas idéias estimulantes sobre o que hoje talvez seja a mais instigante das mídias artísticas (do pós-modernismo); ao mesmo tempo que o enfoque das questões do romanesco e do realismo (assim como do moderno), conjugado com o problema central do naturalismo acima referido, recoloca, de uma forma oportuna e produtiva, a questão do gênero e da periodização na ordem do dia. Finalmente, o livro veicula atitudes políticas contundentes (e, para alguns, ofensivas), cuja relação com as atitudes da crítica literária não é, aparentemente, muito clara. Qualquer um desses tópicos mereceria uma atenção mais detida; em conjunto sugerem que a coletânea de Michaels (mas espero demonstrar que se trata de mais do que isso) nos oferece uma ocasião emblemática para tomarmos a temperatura da crítica e da teoria contemporânea (ou pós-contemporânea).

A "teoria", no ensaio programático de Michaels e Knapp, era apresentada como uma categoria restrita que, de forma no mínimo estranha, simplesmente ignorava o conjunto significativo da agora abundante produção intelectual da Europa continental que essa palavra evoca para muitos de nós nos últimos vinte anos. A moldura referencial desse ensaio parecerá ao "teórico" de fora dos Estados Unidos e voltado para as produções européias algo exclusivamente anglo-americano, e uma volta exatamente àquelas preocupações dos departamentos universitários de Inglês (qual é a validade dessa leitura desse poema canônico ou desse trecho?) das quais nós fugíamos, e de cujo fardo a "teoria" (em seu sentido estruturalista, pós-estruturalista, alemão ou dialético) prometia nos aliviar, propondo novos problemas e novos interesses. Gadamer aparece aqui, é certo, mas como o rival de Hirsch; Derrida não comparece apenas por suas conexões americanas mas, acima de tudo, devido à sua polêmica com Searle: é como se a naturalização dependesse agora de se ter inimigos anglo-americanos importantes. Mas pretendo mostrar adiante que as grandes questões e temas enfocados na Europa também reaparecem em *The gold standard*, e que a lógica do argumento de Michaels o leva a redescobri-los e reinventá-los. Esta é, na verdade, na minha opinião, a característica mais extraordinária e admirável desse livro: ele mostra um processo de descoberta filosófica se desenrolando bem diante de nossos olhos — Michaels se entregou tão completamente à lógica de seu conteúdo e à dinâmica interna de seus objetos que os grandes problemas aparecem, digamos assim, em seu próprio *momentum*, e não trazidos de fora, como resultado de qualquer tendência corrente ou *slogan* teórico. Talvez o momento mais profundo da verdade do programa, que de outra forma seria simples provocação, de "Contra a teoria" seja este: com a combinação adequada de atenção alerta e receptividade, os problemas podem se colocar de forma tal que nos permitem escapar da reificação do discurso teórico corrente.

Não era isso, no entanto, que a palavra "teoria" "significava" nesse ensaio, mas algo que podemos agora recapitular com toda a concisão de seus autores: "a tendência de gerar problemas teóricos através da separação de termos que são, de fato, inseparáveis" (*AT* 12). Essa tendência é então identificada e localizada em dois tipos privilegiados de erro, a saber, a separação entre a "intenção autoral e o significado do texto" (*AT* 12), e uma patologia mais ampla, ou mais "epistemológica", segundo a qual o "conhecimento" é separado das "crenças", gerando a noção de que seria possível, de alguma forma, "colocarmo-nos fora de nossas crenças" (*AT* 27), de tal modo que a "teoria" vem a se transformar na "denominação de todas as maneiras pelas quais se tentou sair da prática para governá-la de fora" (*AT* 30). As duas questões vão voltar novamente, e seria o caso de sugerir que um código ou terminologia diferente as separaria em questões do sujeito, por um lado, e da ideologia, por outro, antes de reuni-las novamente. Tal discussão seria prematuramente encerrada pela objeção simplista de que o argumento de

Michaels e Knapp ignora o problema mais interessante colocado por seu alvo: o de saber por que "separar termos que são de fato inseparáveis" é um erro ou equívoco tão persistente, ou, para usar seus próprios termos, por que tantas pessoas continuam cometendo-o ou mesmo chegam a cometê-lo. Presume-se que erros e equívocos são uma questão pessoal, resultado da burrice ou de pensamentos confusos: mas esse erro adquire as proporções de um mistério histórico, para o qual a primeira reação possível é a do próprio Michaels, para quem, em *The gold standard*, tais pensamentos são "estranhos" ou "esquisitos". E essa é, enfim, a razão pela qual poucos leitores podem ter levado a sério a afirmação um tanto alarmante (tomada de Stanley Fish) de que estancar a produção de teoria não traria nenhuma conseqüência (prática): não é que tais leitores tenham alguma clara imagem oposta das conseqüências em questão, mas sim que estamos percebendo muito bem que nos estão dizendo para *parar* de fazer alguma coisa, que novos tabus, cujas motivações não podemos precisar, estão sendo erigidos com energia e convicção passionais. Há então algo de "esquisito" nesse novo tabu sobre a "teoria".

Um dos silêncios enigmáticos e tantalizantes dessa proposta está ligado ao estatuto que terá a filosofia após o fim da "teoria"; esse fim pode ser recolocado de forma bastante útil nos termos filosóficos de uma encenação da velha tensão entre "imanência" e "transcendência". No contexto da crítica literária, os *New Critics* também se concentraram de forma eloqüente e produtiva nesse problema, optando pela famosa primazia da "imanência" textual que agora, em retrospecto, muitas vezes descartamos sob o rótulo de *formalismo*. Os termos que eles usavam para imanência e transcendência eram "intrínseco" e "extrínseco"; as formas de transcendência teórica que eles procuravam excluir eram informações históricas e biográficas extrínsecas, mas também posições políticas, generalizações sociológicas e questões "freudianas": o "velho" historicismo, acrescido de Marx e Freud. Colocar a questão desse modo é perceber que, no período de sua ascensão triunfal — dos anos 30 marxistas à sua canonização acadêmica nos anos 50 —, o *New Criticism* encontrou bem poucas "teorias" em seu caminho. A atmosfera intelectual ainda estava relativamente não-poluída pela proliferação de teorias que se alastrariam furiosamente nos anos seguintes; até mesmo os departamentos de filosofia ainda precisariam enfrentar as primeiras aragens da ventania que viria com o existencialismo. Apenas o comunismo e a psicanálise, ambos fora de moda, se destacavam na paisagem agrária como espantalhos estrangeiros, e mesmo a história (também fora de moda na época) estava efetivamente destinada à lata de lixo empoeirada da "*scholarship*". Naquele tempo, imanência significava escrever e também ler poesia, algo então muito mais interessante do que qualquer teoria.

Colocar a questão desse modo é perceber que tanto a crítica quanto a teoria enfrentam agora uma situação completamente diferente nos Estados Unidos. Hoje a proliferação do que podemos chamar de teorias "nomeadas"

é intensa, tanto em número quanto em ritmo, a ponto de saturar a atmosfera intelectual e cultural de uma forma sem precedentes, e de tornar a separação do "intrínseco" dos *New Critics* completamente sem sentido, e mesmo essa separação, qualquer que seja a sua concepção, torna-se, simplesmente, mais uma teoria "nomeada". Quanto às outras duas teorias mencionadas acima, a pluralidade de marxismos hoje, assim como a pluralidade das escolas na psicanálise, parece também torná-las menos ameaçadoras ou, pelo menos, menos claramente "extrínsecas". É de se esperar então que o que Paul DeMan chamava "a resistência à teoria" (querendo evidentemente dizer à sua própria teoria) venha a tomar formas complexas, de segundo grau, comparáveis apenas na aparência às resistências anteriores. Até o *slogan* da "volta à história" (se é que realmente devemos caracterizar assim o Novo Historicismo) é enganoso na medida em que a própria história em nossos dias não é o oposto de "teoria" mas é, também ela, uma pluralidade vivaz de várias "teorias" históricas e historiográficas (escola dos *Annales*, meta-história, psico-história, história thompsoniana etc.). Mas "pluralismo" também é uma maneira um tanto "extrínseca" de caracterizar a situação intelectual em nossos dias.

Virtualmente, o primeiro problema que temos a enfrentar para circunscrever o Novo Historicismo, e contar a história de seu aparecimento, tem a ver com o seu próprio nome, que pressupõe sua existência como uma "escola" ou "movimento" (ou "teoria" ou "método"), enquanto, na realidade, como vou tentar demonstrar adiante, trata-se mais de uma prática de escrever compartilhada do que de qualquer conteúdo ideológico ou convicção que identifique seus vários participantes. Talvez isso explique seus sentimentos ambíguos a respeito da denominação que, apesar de ter se originado entre eles, agora lhes é imputada de fora, como uma espécie de acusação. Poucos movimentos intelectuais (se ainda podemos usar essa expressão) recentes têm causado uma paixão e um antagonismo tão intensos (com exceção da própria desconstrução), e isso vindo tanto da direita quanto da esquerda. Na verdade, se faz sentido caracterizar o momento constitutivo do pós-moderno como aquele em que as vanguardas tradicionais e os movimentos coletivos se tornaram impossíveis, então parece possível que formas de *ressentimento* estejam por trás da denúncia que se faz de algo que parece ser um movimento coletivo como o anterior (ou que é acusado de se fazer passar por um movimento desse tipo ou por seu simulacro). Essa situação estranha, no mínimo, levanta de novo a questão de saber o que era um genuíno movimento de vanguarda, no momento em que se afirma sua impossibilidade estrutural.

Isso também explica um pouco do mal-estar dos que são considerados Novos Historicistas; que sentem, não sem razão, que seus livros foram transformados em exemplos de uma vaga idéia geral ou de um ismo, pelo qual são criticados. De fato, no que segue, posso ser acusado de fazer exatamente isso, e de ler *The gold standard* como uma ilustração, para o bem e para o mal, do Novo Historicismo. Mas, como Sartre já demonstrou há muito tem-

po, esse dilema é inevitável: um componente crucial de minha situação *particular* como um indivíduo único sempre é a categoria geral a que sou condenado pelos outros e com a qual tenho que me conformar (Sartre dizia *assumir*) de qualquer jeito — com vergonha, com orgulho, com comportamento esquivo —, mas que não posso esperar que vá ser removida apenas porque sou uma pessoa especial. Assim como para outros alvos de discriminação, um Novo Historicista será, como diria Sartre, alguém a quem os outros consideram um Novo Historicista. Em nossa outra terminologia, isso significa que, com efeito, a imanência individual está aqui em tensão com uma certa transcendência, na forma de etiquetas e identificações aparentemente externas e coletivas. Mas a forma teórica da "negação" consiste em argumentar que, para começar, a dimensão transcendental não existe, pois ela não é dada empiricamente, e não tem um estatuto ontológico ou conceitual real: ninguém jamais viu tais conceitos ou os experimentou de forma imediata, enquanto os ismos a que correspondem parecem envolver os estereótipos mais empobrecedores e as mais vagas generalizações. Segue-se, para citar apenas os exemplos mais dramáticos de tais negações do transcendente, que classes sociais não existem, ou que, na história literária, conceitos como "modernismo" são substitutos toscos para a experiência, muito distinta e capaz de discriminar qualitativamente, da leitura de um texto individual (não havendo mais nenhum sentido em identificá-lo como "modernista"). O pensamento e a cultura contemporâneos são, nesse sentido, profundamente *nominalistas* (para expandir um diagnóstico que Adorno fez das tendências da arte moderna), sendo que o pós-modernismo o é de forma mais completa do que qualquer coisa que o tenha precedido. Mas a contradição entre imanência e transcendência continua existindo, qualquer que seja a forma como o *Zeitgeist* decida lidar com ela, e se intensifica ainda mais pelas forças extraordinariamente sistematizadoras e unificantes do capitalismo tardio, tão onipresentes que se tornam invisíveis, de tal forma que suas operações transcendentes não parecem colocar o próprio problema intelectual da transcendência de forma tão tangível e dramática como nos estágios anteriores, quando o capital era menos completo e mais intermitente.

Então, é tão impróprio quanto inevitável ler *The gold standard* como um exemplo característico do Novo Historicismo. Tal operação exige que se apresente, ou se abstraia, um estereótipo desse "movimento" que se possa usar aqui. Penso que só se pode fazer isso narrando uma história (tínhamos isso e agora temos *isso*); e me proponho a contá-la a partir das mudanças causadas pela introdução do conceito de um "texto". Essas mudanças não se dão em primeiro lugar na área da literatura, mas voltam para essa área mais tarde, de um "exterior" modificado pela noção de textualidade, que parece reorganizar agora os objetos de outras disciplinas e tornar possível lidar com eles de novas maneiras, que suspendem a noção perturbadora da "objetividade". Assim é que o poder político torna-se um "texto" que se pode ler, a vida cotidiana torna-se um texto para ser ativado e decifrado ao andarmos

ou fazermos compras; os bens de consumo são revelados como um sistema textual, juntamente com uma série de outros sistemas possíveis (o sistema do estrelato, o sistema genérico dos filmes de Hollywood etc.); a guerra se torna um texto legível, assim como a cidade e o urbano; e finalmente o corpo humano se torna um palimpsesto cujas pontadas de dor e sintomas, juntamente com seus impulsos mais profundos e com seus aparelhos sensórios, podem ser *lidos* do mesmo modo que qualquer outro texto. Que essa reconstrução de objetos básicos foi bem-vinda e que nos liberou de muitas falsas questões restritivas ninguém pode duvidar, mas que também traz novas falsas questões ninguém pode deixar de prever. Aqui interessam os dilemas formais que essa concepção de textualidade começa a colocar para a escrita expositiva (ou *Darstellung*, para usar o termo clássico que inclui mas significa algo mais fundamental que a mera "representação").

Esses dilemas não aparecem no interior de qualquer disciplina homogênea específica em que, por exemplo, o poder seja lido como um texto, sem a interferência de materiais de outro tipo. Mas quando vários tipos de materiais ou de objetos estão justapostos, surge um problema representacional que só pode ser solucionado por uma "teoria" (que às vezes se parece com um "método"). Assim, no amplo espectro de interesses de Lévi-Strauss, vários objetos de estudo heterogêneos colocam suas exigências discordantes: sobretudo o sistema de parentesco, mas também "a estrutura social" no sentido mais restrito das organizações binárias ou terciárias, e finalmente a própria cultura, seja na forma do "estilo" visual de uma determinada sociedade tribal, seja na de suas histórias orais. Família, classe social, vida cotidiana e narrativa: cada um desses "textos" apresenta problemas específicos que, no entanto, se combinam em problemas de um tipo qualitativamente intensificado quando tentamos lê-los em conjunto e incorporá-los em um discurso único, relativamente unificado. Lévi-Strauss, antecipando o pensamento social pós-moderno, furta-se a estabelecer uma entidade totalizadora fictícia, como a da própria Sociedade, segundo a qual as entidades mais localizadas e heterogêneas enumeradas acima costumavam ser hierárquica e organicamente organizadas. Mas ele só pode fazer isso inventando um outro tipo de entidade fictícia (ou transcendental), em cujos termos os vários "textos" independentes do parentesco, da organização das aldeias e as formas visuais podem ser lidos de algum modo como "iguais": esse é o método da *homologia*. Em que pese o fato de que são totalmente distintos, esses vários "textos" localizados e concretos podem ser lidos como homólogos na medida em que isolamos uma estrutura abstrata que parece estar subjacente a todos eles, de acordo com suas dinâmicas específicas. Em princípio, a "teoria" da estrutura, que justifica a prática da homologia enquanto método, nos permite então evitar o estabelecimento de prioridades ontológicas. Assim, pelo menos em princípio, a estrutura de parentesco não é mais fundamental ou causalmente anterior à organização espacial da aldeia (ainda que, de fato, o resvalamento seja inevitável aqui, e Lévi-Strauss muitas vezes pareça deixar

implícita a existência de tais prioridades e níveis "mais profundos"). Mas a fim de assegurar a indiferenciação e ausência de hierarquia nos vários subsistemas, é preciso ter uma categoria externa, a da própria "estrutura". Penso que a influência do "estruturalismo" (e a extraordinária variedade de novas análises que ele propiciou) é mais devida a essa possibilidade de se estabelecer homologias do que ao pretexto operativo — o conceito de estrutura — que era sua pressuposição filosófica e sua ficção operatória (ou ideologia). Ao mesmo tempo, é preciso dizer que a noção de homologia rapidamente comprovou ser mais um estorvo e se revelou uma idéia tão vulgar e tosca como jamais o foram "base e superestrutura", uma desculpa para as mais vagas formulações gerais e para as mais obscuras afirmações de "identidade" entre entidades de magnitude e propriedades totalmente distintas. De fato, com algumas modificações (cujas implicações vamos discutir mais adiante), a própria crítica de Michaels à "teoria" pode ser utilizada para a condenação desta teoria específica: a partir de uma entidade concreta ou "texto" (fenômenos do parentesco, digamos, ou a localização de uma aldeia), um tipo de "intenção" — a *estrutura* subjacente — foi abstraída ou separada, de tal forma que o texto concreto acaba parecendo a expressão ou realização daquela intenção formulada independentemente.

A solução, no entanto, não é retroceder aos estilos das antigas disciplinas pré-textuais; em outras palavras, voltar às discussões separadas e especializadas de todos esses materiais heterogêneos ou "textos". O progresso discursivo marcado pelo "momento estruturalista", ou pela "teoria" da estrutura que autorizava a prática da homologia, resultou na ampliação do objeto e da possibilidade de estabelecer uma série de novas relações entre materiais de tipos diversos. Isso não deve ser abandonado agora, qualquer que seja nossa posição a respeito dos componentes "teóricos". A ambigüidade do manifesto de Michaels e Knapp, em outras palavras, está na possibilidade de ele ser lido como uma defesa da volta a um procedimento *pré*-teórico; ao passo que, na prática do Novo Historicismo, ele também acaba se abrindo para um conjunto de operações *pós*-teóricas que retêm as conquistas discursivas de uma série de materiais heterogêneos, ao mesmo tempo que, na surdina, deixa de lado o componente teórico que antes justificava essa ampliação, omitindo as interpretações transcendentais o que, antes, eram exatamente o objetivo e propósito das homologias.

Vamos então descrever o Novo Historicismo como uma volta à imanência e à ampliação dos procedimentos de "homologia" que no entanto deixa de lado a teoria da homologia e abandona o conceito de "estrutura". Essa é também uma estética (ou convenção de escrita, ou modalidade de *Darstellung*) para a qual emerge uma regra formal que determina uma espécie de banimento ou tabu da discussão teórica, da tomada de distância interpretativa do material, da apresentação de um balanço provisório e do sumário das "conclusões" a que se chegou até o momento. A elegância aqui consiste na construção de pontes interligando as várias análises concretas,

transições ou modulações que sejam suficientemente inventivas para impedir a colocação de questões teóricas ou de interpretação. A imanência, a supressão da distância, deve, nesses momentos de transição, se apresentar de forma a manter a mente envolvida nos detalhes e na imediatez. Daí vem a sensação, após a leitura dos seus artefatos mais bem-sucedidos, de espanto, de admiração pelo brilho da *performance*, mas também o desconcerto diante da conclusão do ensaio, de onde parecemos sair de mãos vazias, sem idéias ou interpretações que dele possamos retirar.

Dessa perspectiva, o volume inaugural do Novo Historicismo, *Renaissance self-fashioning*, de Stephen Greenblatt, em retrospecto, assemelha-se a uma daquelas descobertas científicas clássicas e paradigmáticas feitas por acaso no processo da tentativa de resolver um falso problema (o platonismo de Kepler ou de Galileu). Como indica o título, o ponto de partida, ou referencial, parece ter sido a concepção um tanto antiquada do "eu" ou da "identidade" — que são ideologias muito específicas do alto modernismo —, que o estudo acaba por desmantelar e desacreditar, embora esse resultado não seja teorizado em nenhum momento, nem suas conclusões formuladas de maneira teórica. Temos aqui uma notável combinação de sofisticação interpretativa, de intelecção intensa e de energia teórica, acoplada à exclusão da autoconsciência ou da reflexividade de tipo clássico, que vai depois caracterizar todas as produções bem-sucedidas do Novo Historicismo. Foi, é claro, o material peculiar de Greenblatt, cuja lógica interna determinou a desconstrução de sua moldura ideológica: identidades capazes de modificar sua forma tão drasticamente que acabam pondo em questão a própria idéia de um "eu". Mas a temática explícita do livro parece ter sido sua característica menos influente. Sua influência maior parece ser a maneira pela qual o tema explicitamente tratado traça um eixo entre a teologia e o imperialismo, um eixo no qual são inscritos documentos que vão da instituição da confissão às edições da *Bíblia* em inglês por Tyndale e a relatos de atrocidades terríveis na Irlanda ou nas Bahamas. Uma associação temática inicialmente identificada como a do "eu", e tratada com toda a sofisticação analítica da psicanálise, não é descartada, mas reformulada e, digamos assim, transcodificada: "em todos os textos e documentos que examinei, não havia, até onde eu podia ver, nenhum momento de identidade pura, desengajada; de fato, o sujeito começou a se delinear como marcadamente impuro, um produto ideológico das relações de poder de uma determinada sociedade"[3]. Mas essa nova versão retroativa do *leitmotiv* temático, que agora parece finalmente nomear a homologia ou estrutura como sendo o próprio Poder, me parece ser algo como uma "motivação da técnica", uma entidade evocada *a posteriori*, para racionalizar a prática da colagem ou montagem de materiais múltiplos. O "Poder" aqui não é um conceito interpretativo, nem um objeto teórico "transcendental" sobre o qual o texto trabalha e que procura produzir, mas sim uma reafirmação que assegura a

imanência do texto e permite que a atenção do leitor se concentre e se fixe no detalhe, sem culpa ou desconforto.

Isso é, pelo menos, o que ocorre quando *Renaissance self-fashioning* é lido como um paradigma dos procedimentos do Novo Historicismo; isto é, como uma demonstração de um "método" (ou discurso) que pode ser reutilizado em outras instâncias (no período vitoriano, ou, como no exemplo em questão aqui, no período do naturalismo americano). Pois é preciso acrescentar que o livro é estruturalmente ambíguo. Quando o lemos como uma contribuição aos estudos sobre a Renascença, aparece algo totalmente diferente do que descrevi acima, a saber, uma proposição histórica e um esquema experimental de uma narrativa histórica na qual uma aparência de subjetividade ou de interioridade parece emergir com Tyndale e More (mas trata-se apenas de uma aparência, que oscila entre a segurança de duas instituições), torna-se secularizada com Wyatt e depois, no período elizabetano, é arrebatada pela ficcionalidade e pela pompa dramática de um novo tipo de não-sujeito, com Marlowe e Shakespeare. Também aqui a categoria do sujeito é evocada apenas para ser "desconstruída"; mas permanecem os rudimentos de uma interpretação histórica, que podem ser usados e discutidos de modo muito diferente. O seu futuro abandono no Novo Historicismo é prenunciado aqui pelo truncamento relativo do segmento histórico, o que torna difícil determinar se foi identificada uma tendência mais geral ou apenas uma transformação pontual.

Uma outra maneira de abordar a imanência do Novo Historicismo tem que ser reconhecida e descartada aqui, ou seja, a de que ela simplesmente reflete o mal-estar do historiador diante das generalizações teóricas (geralmente de tipo sociológico ou proto-sociológico, já que, na maior parte das vezes, é a tensão constitutiva entre a história e a sociologia que está em questão nessa situação). Os procedimentos dos historiadores dos *Annales*, ou de Ginzburg, ou mesmo uma das motivações do ataque de Thompson a Althusser, demonstram uma grande relutância teórica em "teorizar", que é semelhante à dos Novos Historicistas. Quanto à outra disciplina de tendência relacionada a esta, a antropologia "narrativa", suas figuras centrais (Geertz, Turner etc.) são explicitamente citadas por Greenblatt em seu primeiro livro, ainda que, na época, ele não conhecesse a codificação dessa tendência feita por George Marcus e James Clifford, que é sem dúvida relacionada muito mais de perto com o Novo Historicismo, sendo uma espécie de reação produtiva à sua emergência. No que diz respeito aos historiadores, no entanto, a semelhança pode ser melhor discutida em termos de sobredeterminação; o que significa que seu parentesco ideológico com o Novo Historicismo acrescenta uma certa ressonância suplementar a sua recepção e avaliação, a seu prestígio como um novo movimento, mas não ajuda a explicar o significado e a função desse novo fenômeno histórico em seu próprio contexto teórico e de crítica literária.

Vamos então formular o discurso do Novo Historicismo como sendo uma "montagem de atrações históricas", para adaptar a frase famosa de Eisenstein, segundo a qual se obtém e emprega uma enorme energia teórica que no entanto é reprimida por uma valorização da imanência e do nominalismo, que pode ser vista ou como uma "volta à coisa em si" ou como uma "resistência à teoria". Tais montagens elaboradas funcionam de forma mais vivaz em trechos curtos, e seus mais impressionantes efeitos podem ser apreciados em ensaios tão distintos quanto o "Invisible bullets", do próprio Greenblatt e "The bio-economics of *Our mutual friend*", de Catherine Gallagher. No ensaio de Greenblatt, a vigilância policial, a colônia da Virgínia e a falsificação de moedas de ouro são justapostas às gramáticas e ao ensino de línguas da Renascença e à imitação dos dialetos por Shakespeare. No estudo de Gallagher, Malthus, os temas da morte, os movimentos higienizadores do século XIX, concepções emergentes da vida e do vital são reunidos, sob o signo do Valor, à representação da coleta de lixo e do sistema de esgotos no romance de Dickens. Fica claro, no entanto, à luz do que já foi dito aqui, que considero os assuntos ostensivos desses ensaios — o Outro e o valor — pretextos para a montagem em questão, e não "conceitos" propriamente ditos.

Mas mesmo o uso figurado, de passagem, da linguagem de Eisenstein nos faz ver que há outras analogias para as formas do Novo Historicismo, para além das fronteiras de disciplinas correlatas como a história e a antropologia; ao passo que, colocar esses discursos em termos de sua estética, de suas formas, ou *Darstellung* sugere paralelos históricos ainda mais amplos, dos quais mencionarei apenas dois. O modo como novas formas de montagem cinematográfica podem se relacionar com uma nova pedagogia que estimule o pensamento e faça o espectador ir além da mera contemplação imanente de imagens visuais não é apenas o problema clássico de um Eisenstein ou de um Brecht, mas é também o espaço mais próximo e contemporâneo no qual os filmes de Godard têm que se haver, de forma muito mais problemática e difícil, com essa herança. É inegável que Godard tinha "idéias" não menos teóricas que as de Brecht ou Eisenstein; idéias, por exemplo, a respeito da sociedade de consumo e da política maoísta que seus filmes tinham a tarefa de transmitir. Mas em Godard o estatuto dessas "idéias" parece ter se tornado tão indecidível quanto as do Novo Historicismo (o poder, o Outro, o valor), algo que no mínimo sugere não estarmos lidando aqui meramente com escolhas pessoais ou com preferências desses autores individuais, mas com uma situação histórica e um dilema mais geral, no qual as posições conceituais em si mesmas (o que temos chamado de "transcendência" discursiva) são deslegitimadas e desacreditadas por um movimento mais geral em direção à imanência, ou ao que Adorno chamou de nominalismo. Não é mais possível estar seguro de que, por exemplo, as justaposições altamente significativas e dirigidas de um filme de Godard — uma imagem de propaganda, um *slogan* impresso, noticiários, uma entrevista com um filósofo e o

gestus de qualquer personagem ficcional — serão remontadas pelo espectador na forma de uma mensagem, isso sem falar na forma da mensagem correta. Quanto a Adorno, e a despeito do fato de que *A dialética negativa* pode ser, de várias maneiras, lida como sua tentativa de lidar com esse mesmo dilema histórico da imanência e da transcendência (que, para ele, não pode ser solucionado enquanto tal), ele confrontou esse dilema de forma mais clara na prática (para ele inadmissível) de Benjamin no projeto das Passagens: as cartas entre os dois nessa ocasião marcam o limite que Adorno se recusava a ultrapassar, quando se defrontava com a relutância de Benjamin em dizer ao leitor de suas "constelações" históricas e montagens o que elas significavam e como deveriam ser interpretadas. Na tradição anglo-saxã, essa ânsia da imanência tem sua genealogia na noção poundiana do ideograma e nos dilemas pedagógicos de *Os cantos.* Temos todo o interesse em ressituar o fenômeno do Novo Historicismo nesse contexo histórico e formal mais amplo, no qual suas soluções específicas (ou evasões) adquirem uma ressonância histórica mais exemplar.

É claro que *The gold standard and the logic of naturalism* é mais uma montagem desse tipo, funcionando no duplo nível de cada capítulo e do livro como um todo. Essa ampla demonstração da forma (ou do método) do Novo Historicismo tem para nós o interesse adicional de ter sido montada sem os andaimes dos "temas" tradicionais ou convencionais, como o do "eu" no livro pioneiro de Greenblatt (ainda que gestos ocasionais em direção a uma temática da "escrita", como na introdução, pareçam planejados enganosamente para levar o leitor a crer que estamos envolvidos em uma atividade já conhecida).

Três ritmos distintos parecem percorrer o livro de forma desigual, e enfocar cada um deles transforma os outros em mero *background* e produz leituras bem diferentes. São eles: 1) a prática das homologias como tal, ou, em outras palavras, aquela "montagem de atrações históricas" que identificamos como o princípio formal mais distintivo do discurso do Novo Historicismo; 2) a polêmica travada ostensivamente contra as interpretações liberais ou radicais mas que também recoloca, de fato, a "posição" esboçada em "Against theory"; e 3) uma narrativa proto-histórica na qual se faz uma afirmação a respeito da especificidade desse período, de seu desaparecimento e de sua transformação iminente em alguma outra coisa — essa narrativa é mais claramente compreensível em termos econômicos (a ideologia do padrão-ouro, os debates sobre os contratos e o aparecimento dos trustes), mas também pode ser reconstruída em termos de movimentos literários ou gêneros (realismo, romanesco, naturalismo), e até nos termos da representação como tal, nas páginas notáveis sobre a pintura *trompe-l'oeil* e a fotografia (em que também provavelmente se incluem as discussões sobre a *écriture*). Um dos aspectos mais interessantes de *The gold standard* é justamente essa polifonia não planejada, que por isso mesmo deve ser excluída de uma possível

norma do Novo Historicismo, através da presença de outras características ou níveis (em especial do segundo, ou nível polêmico).

Mas são as homologias que mais chamam a atenção em uma primeira leitura, devido à estonteante variedade de suas matérias-primas, que incluem a medicina, os jogos, a posse de terras, o masoquismo, a escravidão, a fotografia, os contratos, a histeria e o não menos importante, o próprio dinheiro. A legitimação do dinheiro e suas projeções correlatas (a lei dos trustes, o mercado futuro, a retórica do ouro) como um tópico adequado à discussão crítico-literária pode ser considerada a marca registrada de Michaels (assim como a ênfase na narrativa de viagens e no imperialismo era a de Greenblatt). O notável é que o tratamento do motivo econômico tenha hoje se despido de todas as suas conotações marxistas (antes inevitáveis). Há não muito tempo, o simples ato de incluir o *background* econômico, ao lado do costumeiro "contexto intelectual" (a ciência, a religião, "cosmovisões"), no interior de um ensaio crítico ou literário tinha significados e conseqüências políticas, qualquer que fosse o conteúdo da interpretação histórica em questão. É verdade que o "dinheiro" não é mais exatamente adjacente ao "econômico" nesse sentido: *Numismatiques*, de Jean-Joseph Goux, ainda foi uma "contribuição" ao pensamento marxista; os livros notáveis de Marc Shell sobre o dinheiro e a cunhagem de moedas já eram muito mais neutros; enquanto em Michaels o "dinheiro" é apenas mais um "texto", ainda que seja uma espécie de fronteira última, e uma zona árida na qual os humanistas com menos estamina do que ele não ousam se aventurar. Paradoxalmente, o interesse no político não está centrado aqui na questão do desenvolvimento do capitalismo americano (os monopólios) mas sim, como veremos, nas questões muito mais contemporâneas do mercado e do consumo. (Em Greenblatt o imperialismo continua sendo uma questão muito mais intensamente política, mas na situação de hoje, em que temos, ao lado do marxista, uma espécie de radicalismo alternativo, de tipo mais foucaultiano e terceiro-mundista, mais exclusivamente antiimperialista.)

O dinheiro, em *The gold standard*, entra mais como evidência complementar do que como a coisa em si. Eis aqui uma afirmação anterior sobre os mecanismos que nos permitem mudar de um nível a outro (o ponto de partida são os rabiscos peculiares e a "produção" de marcas pela heroína de *The yellow wallpaper*, de Charlotte Perkins Gilman):

> Dessa perspectiva, a mulher histérica personifica não só a primazia *econômica* do trabalho mas também a conexão entre a primazia econômica do trabalho e o problema *filosófico* da identidade pessoal. A questão econômica — Como produzo a mim mesma? — e a questão terapêutica — Como continuo a ser eu mesma? — encontram seu paralelo na questão *epistemológica* — Como conheço a mim mesma? — ou, de forma mais específica, como coloca James — Como sei hoje que "sou o mesmo eu que era ontem?". O que a "consciência"

"quer dizer quando denomina o eu do presente o *mesmo* que os eus passados que ela tem em mente?" (*GS* 7, grifos meus).

Essa articulação é enganosamente simples e cabal; na realidade, ela simplesmente aciona o processo das homologias ou das analogias, que rapidamente se estenderá por várias outras áreas. Não fica claro que a estrutura aqui identificada e denominada — o "eu" — tem alguma coisa em comum com o conceito de que partiu Greenblatt: esse eu à Hume já está filosoficamente desacreditado e anulado de saída; nele já está antecipadamente estampado o final — qualquer que seja a pretensa estabilidade que venha a conseguir, ela terá que vir de fora, de outras instâncias e com outros recursos que serão eventualmente identificados com um "nível" ainda não mencionado nesse trecho, a saber, as formas de *propriedade*. Dizendo a mesma coisa de outro modo: não fica claro aqui que Michaels está sendo guiado por uma problemática abstrata do eu. Seria igualmente plausível dizer que a linguagem do eu aqui simplesmente designa uma outra evidência crucial de matéria-prima textual, a saber, os livros de William James, cujo *Principles of psychology* são tão fundamentais para *The gold standard* quanto qualquer um dos escritos de Dreiser, Norris, Hawthorne, Wharton ou qualquer outro escritor. Sendo assim, as noções do "eu" perdem seu estatuto de soluções ou de molduras explanatórias e se transformam em problemas textuais, amostras como outras quaisquer, cuja linguagem conceitual não tem mais nenhum privilégio.

De fato, o próprio James nos dá a mediação que nos permite mudar do nível do psicológico (ou mesmo do psicanalítico) para as categorias dos direitos de propriedade. Através de um trecho notável, no qual James compara a persistência da identidade pessoal em meio às várias memórias do passado com a marcação do gado com nosso próprio sinal distintivo, chegamos a uma formulação na qual a linguagem da produção foi substituída pela linguagem do direito jurídico:

> Nosso erro, segundo James, tem sido imaginar o pensamento [no presente] como sendo o que *estabelece* a propriedade sobre os pensamentos do passado; em vez disso, devíamos considerá-lo como tendo *já* tomado posse deles. O dono "herdou seu 'título'". Seu próprio "nascimento" sempre coincide com "a morte do outro dono"; de fato, a própria existência de um dono tem que coincidir com o aparecimento da coisa possuída. "Assim, cada Pensamento nasce como proprietário, e morre como propriedade, transmitindo o que quer que tenha realizado como seu Eu para seu novo proprietário." (*GS* 9).

Com essa reformulação, que substitui a analogia dos direitos de propriedade pela de produção, está aberto o caminho para o trabalho associativo dos outros capítulos: podemos, agora, passar imediatamente à questão do romanesco e da fotografia em Hawthorne. O "romanesco" vai então dar a

estabilidade de um "título incontestável e de um direito inalienável" (*GS* 95) e também a segurança diante das flutuações de mercado do valor da terra, ao mesmo tempo que, contra todas as expectativas, a prática da fotografia (a profissão de Holgrave em *The house of seven gables*) vai se revelar como sendo um "empreendimento artístico hostil à imitação" (*GS* 96). Se associarmos a mimésis ao realismo (e, por essa via, à dinâmica ameaçadora do mercado), essa estranheza e "hiper-realidade" das primeiras fotografias ou daguerreótipos será registrada como algo distinto, como uma atividade hermenêutica que "realmente revela a personalidade secreta com um grau de verdade que nenhum pintor jamais ousou atingir" (Hawthorne, p. 91, citado em *GS* 99).

Essa homologia particular com formas de "arte" aberrantes ou marginais (o romanesco em vez do realismo, a fotografia em vez da grande tradição emergente da pintura moderna) será retomada quando, com Norris e com o *trompe-l'oeil* de Peto e de Harnet, nos defrontarmos com um outro fenômeno aberrante que é o "naturalismo"; essas mídias menores não anulam aqui a grande narrativa linear do *télos* da história artística ou literária, mas se colocam, digamos assim, em suas margens, de forma similar à do tratamento dado por Deleuze ao naturalismo e ao fetichismo de Stroheim e de Buñuel em sua tipologia do cinema. A solução impossível de *The house of seven gables* — um título permanente, além do mercado, "imune à apropriação" — abre a possibilidade mais imediata de imaginar diferentes tipos de relações conceituais entre a propriedade e o eu (a questão *política* levantada por essa leitura de Hawthorne — se essa visão do romanesco não deve então ser considerada como uma crítica ao mercado, ou como uma superação utópica de suas leis — será tratada mais adiante). Mas algumas possibilidades conceituais extremas são apresentadas nas tentativas de teorizar a escravidão e os estranhos arranjos contratuais que Sacher-Masoch faz para suas práticas "masoquistas". Temos que deixar de lado as excelentes discussões de Michaels sobre esses assuntos, apenas mencionando de passagem que a questão da escravidão ancora esse livro na corrente principal da história americana, enquanto a incursão aparentemente aberrante pelos materiais do Leste europeu, na realidade, acaba se apresentando como o teste fundamental das colocações de *The gold standard* como um todo: a saber, a combinação em Norris — principalmente em *McTeague* — do duplo fenômeno da avareza e do masoquismo (no personagem Trina). O ouro finalmente faz sua aparição triunfal na "realidade" do texto naturalista (em oposição às fantasmagorias e resoluções imaginárias das "teorias" jurídicas da escravidão, por um lado, ou a lei "canônica" do masoquismo, por outro). A longa digressão sobre a terra e a propriedade, no entanto, dotou essa nova combinação de *valor* e *eu* do "nível" suplementar do jurídico ou da teoria dos contratos, o qual, como veremos em seguida, rapidamente se libera dessas restrições e se torna autônomo.

A engenhosa leitura que Michaels faz de *McTeague* tem o mérito de "produzir o problema" desse romance através de uma solução que não convencerá a todos os seus leitores (assim como não o faz a leitura de Charlotte Perkins Gilman): "A contradição, então, é que Trina, mas não o seu dinheiro, pertence a McTeague [...] Os desejos simultâneos de possuir e de ser possuída constituem o paradoxo emocional que Norris tenta elaborar em *McTeague*" (*GS* 123). Se não apreciamos essa colocação, ficamos, assim mesmo, daqui por diante, com o problema da dissociação desses dois "temas" do dinheiro e da violência dos instintos como o conflito a ser resolvido por qualquer leitura posterior. Essa solução específica permite que Michaels estabeleça a conexão entre a avareza nesse texto e a paixão do perdulário em outros textos (*Vandover and the brute*); ambos, via Simmel, acabam se revelando como tentativas "trágicas" de escapar do sistema de mercado e de abolir o dinheiro:

> É como se, do ponto de vista do perdulário, a recusa do avarento de gastar dinheiro representasse uma tentativa fracassada de escapar da economia monetária, fracassada porque, em uma economia monetária, o poder de compra do dinheiro não pode jamais ser negado. Ele sempre vai poder comprar, pelo menos, a si próprio. Indo um passo além do avarento, o perdulário tenta comprar sua saída da economia monetária. Enquanto o avarento está sempre trocando seu dinheiro por mais dinheiro, o perdulário tenta trocar o seu por nada e, assim, ao encenar a desaparição do poder de compra do dinheiro, encenar a desaparição do próprio dinheiro (*GS* 144).

O reaparecimento aqui da noção de "mercado" nos alerta para a polêmica sobre a função política deste trecho, a que voltaremos no momento adequado. Essa análise também permite que Michaels exclua (talvez de forma prematura) todas as leituras tradicionais do naturalismo (inclusive as dos próprios naturalistas) em termos do instintivo, do atavismo, da libido arcaica e da obsessão (as grandes raivas sobre-humanas que se apossam dos personagens de Zola e de Norris e os arrebatam como se fossem forças da natureza); o que parece ser inconsciente ou instintivo aqui é (novamente via William James) decodificado como um comportamento intencional (ainda que vão e contraditório).

Então, essa leitura permite que Michaels enfim apresente a demonstração do ponto central colocado pelo título de seu livro; a saber, a análise do próprio "padrão-ouro", ou melhor, a crença apaixonada, e até mesmo obsessiva, no valor *natural* do ouro, como a forma última na qual o desejo de escapar do mercado é fantasiado. Se nos distanciarmos do burburinho dos documentos de época através do qual ele nos guia, não fica difícil perceber uma grande semelhança entre os diagnósticos localizados de Michaels e as inúmeras denúncias das ideologias da natureza e do "autêntico" que caracterizam o pós-estruturalismo hoje. Os desmascaramentos brechtianos do pri-

meiro Barthes das estratégias de "naturalidade" e dos mitos de naturalização (em *Mitologias*) não devem ser apressadamente tomados como a origem (tanto Derrida como DeMan sobre Rousseau são mais relevantes aqui) dessa cruzada específica. Esta vai ter sua encenação mais elaborada em *The tourist*, de Dean MacCannell, e seu programa ideológico completo em Baudrillard, em especial no Baudrillard da crítica dos conceitos de "necessidade" e de "valor de uso". Ao mesmo tempo, as conseqüências estéticas do debate sobre a natureza, o ouro e a autenticidade são também centrais e aparecem nas críticas (também elas pós-contemporâneas e canônicas) da *representação* como tal, que reaparecem aqui nas páginas brilhantes que Michaels dedica ao *trompe-l'oeil*, nas quais ele a um só tempo usa e mina a concepção de Greenberg da arte moderna: "O quadro que nada representa e ainda assim continua sendo um quadro é 'o próprio dinheiro', e a estética modernista (ou talvez literalista) da não-representação é uma estética de aficionado do padrão-ouro" (*GS* 165). Essa é uma maneira ingrata de tratar os aliados, mas ela faz ressaltar a posição problemática do modernismo em nossos dias. A ideologia do modernismo representou uma ruptura radical com o naturalismo e atingiu sua hegemonia repudiando e reprimindo o momento naturalista; assim, mesmo uma defesa literária desse momento peculiar, que não parece se encaixar na triunfante narrativa modernista (nem na ótica realista), vai envolver sentimentos ambíguos e conflitantes a respeito de posições clássicas do alto modernismo (mesmo quando elas derivam da pintura e não da poesia). Conseqüentemente, o próprio *revival* do naturalismo em nossos dias, em pleno pós-modernismo, pode ser visto como uma espécie de retorno do reprimido, cujas relações com as leituras pós-modernas do moderno (como as de Michael Fried) vão ter que permanecer, na melhor das hipóteses, conflituosas. O *trompe-l'oeil*, tão antiquado e ao mesmo tempo tão simulado e hiper-real (ver o próprio Baudrillard a respeito desses artefatos) nos oferece agora um ponto arquimediano distante do moderno, a partir do qual a crítica (modernista) da representação pode ser encenada de uma forma não-modernista.

Finalmente, há entretanto uma certa mudança de ênfase entre as posições de Michaels e as dos críticos mais antigos da autenticidade, uma diferença que hesito em caracterizar em termos das diferenças entre os anos 70 e os 80. De qualquer maneira, a urgência moral e política das posições anteriores, de que Michaels ainda compartilha, parecem estar ausentes aqui; a polêmica foi evidentemente reestruturada, sua nova estridência combinada com um tom celebrativo, que tem seu eco e analogia em Lyotard, mais do que em Baudrillard.

Mas, antes de examinar esse aspecto mais polêmico do livro de Michaels, vale a pena parar um pouco e medir o quanto nos distanciamos da temática do eu com que começamos. Ela vai reaparecer inesperadamente, após profundas modificações, mas, por ora, o "eu" parece ter sido útil principalmente para abrir novos campos como o da escravidão, dos contratos,

da representação e do dinheiro, que têm o mérito de nos permitir deixar de lado a psicologia. Entretanto, ainda permanece aberta uma questão que está profundamente ligada aos próprios procedimentos da homologia, ou seja: se qualquer um desses níveis tem prioridade sobre os outros, ou algum valor explanatório privilegiado. Ou, dizendo ao contrário, será possível inventar uma maneira de estabelecer homologias sem ser absorvido pela própria ideologia da "estrutura" e acabar, mesmo a contragosto, por estabelecer prioridades e hierarquias? Michaels tem consciência desse problema, que ele aborda de forma intermitente e inconstante, sem no entanto chegar a formular qualquer conclusão satisfatória: "Desse modo, o envolvimento social desses textos depende não de sua representação direta das controvérsias a respeito do dinheiro, mas de sua representação indireta das condições em que essas mesmas controvérsias foram articuladas" (*GS* 175).

A resposta definitiva virá, é claro, com a concepção da "lógica do naturalismo", que informa a outra metade de seu título. Por ora, permanece a incômoda sensação de que tudo isso acaba, no fim das contas, desembocando no "eu", e de que as fantasias desesperadas ou passionais do produtivismo, do romanesco, da escravidão, do masoquismo, do padrão-ouro e da poupança ou dos gastos, são todas de certa forma tentativas de se encontrar a quadratura do círculo e de se conformar com a noção do eu como propriedade privada. Isso não é colocado desse modo em nenhum trecho do livro, mas o vazio interpretativo ou teórico na cadeia incessante de homologias de certa maneira leva o leitor ao que podemos chamar de solução existencial (senão psicanalítica): a prioridade ontológica das explicações em termos do eu, sobre todos os outros níveis. Esse é, em geral, o destino de todas as filosofias sem "conteúdo" (no sentido hegeliano do termo) e em especial das filosofias que buscam excluir o conteúdo como tal: uma espécie de "forclusão" lacaniana, na qual o conteúdo é reintroduzido de fora, na forma de uma base compensatória, geralmente de cunho psicanalítico (como no *Tel Quel* e em trechos de Derrida), os materiais do "eu" demonstrando ser mais aproveitáveis para complementar um sistema formalista do que os materiais da história ou do social.

O que estamos descrevendo aqui é a tendência formal de um sistema ou de um método de se complementar, e de se dotar, mesmo contra a sua vontade e vocação, de um fundamento que o embasa. Essa observação geral sobre a tendência à "fundamentação" de reaparecer através de alguma forma extrema de retorno do reprimido no interior das mais antifundacionistas das perspectivas tem que ser distinguida de posições a respeito de um nível específico de fundamentação; nesse caso, aquela identificação do eu com a propriedade privada que intermitentemente se apresenta como uma leitura alternativa — uma tentação interpretativa que perpassa todo o texto de Michaels — de um livro para o qual podemos afirmar, com razoável certeza, que essa não é a leitura correta e que não corresponde nem de longe à intenção do autor. Essa leitura alternativa, segundo a qual o eu é constituído co-

mo propriedade privada, ou seguindo o modelo da propriedade privada, tem seu eco em zonas muito diferentes do pensamento moderno, sobretudo nas áreas em que o ego ou a identidade pessoal é claramente apreendida como uma construção instável. Em Adorno, por exemplo, "acoplada à entronização histórica do sujeito como uma consciência, estava a ilusão de sua inalienabilidade"[4], ao passo que as implicações jurídicas de Michaels são também ligadas formalmente à ansiedade da morte (que está muito presente em *The gold standard*, como veremos a seguir). Ao mesmo tempo, em Lacan, em especial na noção do ego ou da personalidade como um mecanismo de defesa, e até mesmo como uma fortaleza, que ele retoma a partir do *Character analysis*, de Reich, a figura da propriedade da terra assume proporções territoriais quase feudais. Se, a despeito disso, o parentesco intelectual ainda não fica evidente, isso se deve, pelo menos em parte, à ausência, em Michaels, do passo que se impõe a partir daí: a especulação a respeito de como seria viver sem essa proteção jurídica, e sobre as formas que o próprio sujeito poderia ter tido, ou poderá inventar no futuro, na ausência dessa poderosa, porém histórica, categoria da propriedade legal. Mais do que isso, no entanto, a diferença em espírito entre as formulações de Michaels e as filosóficas — mesmo as do próprio William James — está em nossa dúvida sobre se estas ainda são realmente uma "idéia", em nossa perplexidade quanto ao estatuto desse pensamento ou teoria, que, despido do poder generalizante da filosofia, foi limitado em suas funções e posto em prática de forma meramente local, no estabelecimento de conexões, ou de passagens de transição, entre descrições históricas concretas.

Desse modo, até mesmo as "teorias" foram aqui terapeuticamente restringidas, preformuladas e retransformadas em materiais "textuais" mais históricos (o "eu como propriedade privada" não sendo mais uma idéia, mas uma formulação escrita por William James), bem de acordo com o espírito de "Against theory". Este é o momento de enfocar as formas polêmicas que esse espírito adquire em *The gold standard* ou, em outras palavras, de nos dirigirmos ao segundo impulso desse trabalho, que (no mais das vezes nas notas de rodapé) tira conseqüências protopolíticas ativas a partir do trabalho mais neutro do estabelecimento das homologias no corpo do texto. Estas não parecem mais girar em torno das questões de intenção na leitura deste ou daquele ponto lírico crucial (mas vamos restabelecer essa conexão logo mais); em vez disso, em especial nas leituras de *Sister Carrie*, elas têm a ver com a avaliação da produção de mercadorias e do consumo em um autor que é convencionalmente classificado como um realista e um crítico social, e que foi, durante toda a sua vida, ligado a causas e movimentos de esquerda. O argumento mais estreito está relacionado ao caráter de Ames e à questão de se as ambições artísticas que ele inspira em Carrie devem ser interpretadas como uma ruptura radical com seus impulsos anteriores de natureza mais "materialista". Michaels argumenta que não, e penso que ele tem razão, mas seu argumento é formulado de modo instrutivo: "O

ideal que Ames representa para Carrie é, então, um ideal de insatisfação, de desejo perpétuo" (*GS* 42). Nunca saímos da volúpia da mercadoria em Dreiser; não há nenhuma "visão alternativa"; não se percebe nenhum contra-impulso; nenhuma experiência se mantém incólume, nada nega esse elemento onipresente, que Michaels, ainda corretamente, identifica como o "mercado". Ou, pelo menos, nada no mundo social, pois em suas páginas mais eletrizantes Michaels identifica o que é, para Dreiser, o verdadeiro Outro do mercado e do consumo de mercadorias, a saber, a própria morte: "Em *Sister Carrie*, a satisfação não é nunca desejável; ao invés disso, ela é o signo do fracasso incipiente, da decadência e, finalmente, da morte" (*GS* 42). (Algo similar ocorre na leitura de Hawthorne, em que a solução — a inalienabilidade do título, o romanesco, a imunidade ao mercado — é também uma *afanise*: "Alice Pyncheon imagina ser imune à possessão [...] simplesmente porque não sente nenhum desejo" (*GS* 108). Se o "realismo" tem algum sentido, segue-se que: os trechos de Hurstwood em *Sister Carrie*, a representação do Outro letal do mercado e do desejo, são uma "literatura apenas de desejo exaurido e do fracasso econômico" (*GS* 46). Os "realismos" — como os do velho Howells — que evocam um escape pastoral do mercado para um espaço interior (imaginário) são tênues fantasias sentimentais, ainda que *The house of seven gables* seja isenta desse veredicto, pois se apresenta claramente como um não-realismo e confronta abertamente as contradições em sua própria forma.

A essa altura o argumento torna-se mais complexo, pois segue-se que, na ótica de Michaels, uma vez que a obra de Dreiser é totalmente *imanente* ao mercado, a crítica estaria sendo desonesta ao apresentar esses textos como uma *crítica* do mercado. Então, eis que, de repente, nos defrontamos com o reaparecimento inesperado de um dos aspectos centrais da problemática de toda crítica literária ou cultural de cunho radical ou marxista, a saber: como se pode conceber o negativo na prática e, em especial, como se pode imputar um valor de crítica a obras que são, do ponto de vista ideológico ou da representação, cúmplices do "sistema". O que parece ser politicamente chocante à primeira vista em Michaels, então, não é a avaliação do próprio Dreiser (a despeito das posições ideológicas conscientes do autor). É o que já tinha sido chocante na versão clássica desse debate, que se concentrava em um escritor tão ambíguo quanto Dreiser, ou seja, Balzac, em cuja obra a volúpia da mercadoria também é uma questão central, ao lado das fantasias de Tory de uma classe de pequenos proprietários de terras e de posições monarquistas explícitas (de feitio bastante diverso das de Dreiser). Penso que se pode discordar de Marx e Engels e considerar Balzac muito mais corrupto e irrecuperável do que eles pensavam (ainda que, se for esse o caso, suas posições — a respeito do fato de que Balzac era capaz de registrar forças sociais contraditórias com maior acuidade do que escritores meramente "liberais" — tornem-se ainda mais interessantes e complexas). O que provavelmente é muito mais chocante nessas discussões em *The gold stan-*

dard é a sua própria presença, que jamais foi do interesse da crítica formalista ou esteticista, e que pensávamos pertencer somente a nós: o fato de que o "outro lado" resolva agora traçar suas linhas de combate em nosso próprio terreno, e de que se prontifique a discutir a questão em termos de "subversão" literária ou cultural, ou valor de negatividade ou de crítica — é ainda mais alarmante do que a apropriação dos materiais econômicos e tópicos mencionados acima, que eram, até bem pouco tempo atrás, associados à esquerda. Dúvidas a respeito da viabilidade dos modelos críticos e principalmente dialéticos da função negativa da cultura têm sido, é claro, amplamente difundidas no período pós-estrutural: mas, na maior parte da vezes, essas dúvidas eram expostas por escritores que ainda eram políticos e "*hommes de gauche*", e cujos métodos, como a desconstrução, prometiam ser mais subversivos e mais "revolucionários" do que os tradicionais. Mas Michaels nada mais postula, penso, que o Novo Historicismo, e não reivindica nenhum valor "revolucionário" ou subversivo para seu próprio trabalho.

Com efeito, a palavra "subversão" pode ser usada para designar uma posição ou princípio que Michaels está preocupado em negar de várias formas: vimos como as várias ideologias da natureza, do natural e da autenticidade (que vão dos debates sobre o ouro a posições políticas e econômicas a respeito da "riqueza natural" representada pelo petróleo e pelo trigo) são sistematicamente atacadas. Fica agora claro que seu pior vício é sua tentativa de conservar um espaço utópico fora da dinâmica do mercado, que pode (segundo Michaels) ser caracterizado como necessária e constitutivamente "impuro", como uma "suplementaridade" infinita, que não pode jamais atingir a completude (ou "a satisfação") e que atrai vários outros tipos de espaço para seu interior. O outro nome para o sonho ilusório de um espaço alternativo fora do mercado é evidentemente a própria "produção", algo que é ensaiado de forma provocante na Introdução, que coloca a tentativa de Charlotte Perkins Gilman de conquistar a autonomia através da autoprodução como uma fantasia desconstruída pelo seu próprio texto (então, parece que textos podem ainda se autominar ou "subverter", mas de uma forma imanente, que lembra muito a desconstrução derridiana). Porém Michaels deixa claro que seus inimigos conceituais não são apenas os marxistas ou feministas: as ideologias continentais do desejo também são alvo de sua atenção, em uma crítica a Leo Bersani que se aplicaria, *mutatis mutandis*, a Kristeva e a Deleuze (a *Economie libidinale* de Lyotard é um pouco mais escorregadia). Para começo de conversa, não é difícil demonstrar que a força do desejo que pretensamente mina a rigidez do capitalismo tardio é, de fato, bem precisamente o que mantém o sistema do consumo em funcionamento: "o aspecto 'diruptivo' do desejo que Bersani considera atraente, para Dreiser não subverte a economia capitalista mas é um elemento constitutivo de seu poder" (*GS* 48). Essa reversão significativa pode ser lida como o epitáfio de uma das principais posições políticas dos anos 60: o capitalismo, ao despertar desejos e necessidades que era incapaz de satisfazer, iria acabar se

auto-subvertendo, e certamente é como uma reação sistêmica geral contra os anos 60 que essa postura de Michaels deve ser lida.

Devemos entretanto enfatizar aqui a consonância dessa polêmica com as posturas aparentemente mais limitadas de "Against theory" em que, como já vimos, armava-se uma ofensiva de duas frentes, a da "ontologia" e a da "epistemologia", contra a assim chamada teoria. No plano da ontologia, o vício de tal pensamento estava em uma prática crítica que tentava, de algum modo, separar a "intenção do autor do próprio texto". O que há de errado nisso se esclarece então a partir de uma discussão mais propriamente filosófica do nível "epistemológico", no qual o erro é descrito de forma bem sucinta como a tentativa de se "colocar fora de nossas crenças em um encontro neutro com nossos objetos de interpretação" (*GS* 27). O conceito (ou pseudoconceito) de "subversão" causa uma ilusão exatamente do mesmo tipo com relação ao "sistema" como um todo: a ilusão de que a obra de Dreiser, que é imanente ao sistema de mercado, à sua dinâmica e é inteiramente implicada por ele, possa se colocar "fora" disso tudo e conseguir atingir uma posição de "transcendência" (normalmente caracterizada até como uma *distância* crítica), e funcionar como uma crítica e até mesmo como uma clara rejeição política a esse sistema. Mas isso obviamente vai ainda mais longe: estava implícito nos teóricos do "sistema total", como Foucault, que se a tendência do sistema é tão totalizante como ele diz, então todas as revoltas locais, para não falar dos impulsos "revolucionários", continuavam partes do sistema e eram, na verdade, uma função de sua dinâmica imanente. De qualquer maneira, o próprio Foucault ainda parecia capaz de agir e endossar guerras de guerrilhas locais contra o sistema. Mas ainda se pode argumentar que, como Foucault não acreditava no desejo, ele não era capaz de medir propriamente as "seduções" do mercado. Ficou então para Baudrillard a tarefa de dar a expressão mais dramática e "paranóico-crítica" a esse dilema, em sua demonstração das maneiras pelas quais as ideologias conscientes de revolta, revolução e até de crítica negativa são — mais do que meramente cooptadas pelo sistema — parte funcional das estratégias internas do próprio sistema.

Nos Estados Unidos, o que restou de tudo isso nos anos 80 é evidentemente a crítica do consumo ou da própria sociedade de consumo: esses são os principais adversários de Michaels (o que também explica por que Dreiser se torna seu principal exemplo e seu campo de batalha), e vale a pena citar uma nota de rodapé crucial sobre o assunto um pouco mais extensamente:

> Cito [Richard Wightman] Fox e [T. Jackson] Lears aqui e Alan Trachtenberg e Ann Douglas mais adiante não porque eles me parecem ser exemplos particularmente notórios da tradição requintada ou progressista da história cultural norte-americana mas — justamente pelo contrário — porque são exemplares em suas tentativas de imaginar visões alternativas da cultura americana. Isso torna ainda mais notável o fato de que todos, no fim das contas, não divergem

da visão requintada/progressista das obras de arte importantes que de alguma forma transcendem ou se opõem ao mercado. Meu argumento aqui é que a crítica literária americana (ainda mais do que a história cultural americana) tem quase sempre visto a si mesma e aos objetos de sua admiração em oposição à cultura do consumo — e, com poucas exceções, essa continua a ser a tendência dominante. Sem dúvida os recém-politizados proponentes da crítica "oposicionista" iriam rejeitar essa assimilação de seu trabalho à tradição requintada. Mas transformar as elucubrações morais dos anos 50 e 60 primeiro nas elucubrações epistemológicas dos anos 70 e agora nas elucubrações políticas dos anos 80 não parece representar um avanço muito grande (*GS* 14, n. 16).

Deixando por ora o próprio Michaels fora da questão, esse trecho parece ser útil, e terapêutico, devido à forma desconfortável com que levanta uma questão tipicamente americana, que ainda continua sem grandes soluções, a saber: a questão da relação entre o "liberalismo" e o "radicalismo". Na verdade Michaels, de forma um tanto rude, está aí sugerindo que os críticos de hoje, que crêem ser radicais, na verdade nada mais são do que liberais, em todos os sentidos fracos e "elucubrativos" da palavra. Dessa forma, Michaels nos oferece uma oportunidade de "crítica e autocrítica" que é bastante significativa e até urgente, neste momento em que as autodefinições da esquerda estão, no mínimo, confusas, se não desprovidas de objetivos. Suas formulações incisivas serão úteis para esse processo; eis mais uma:

> Qual o significado exato de se pensar em Dreiser como alguém que aprova (ou desaprova) a cultura de consumo? Ainda que transcender a própria origem para avaliá-la tenha sempre sido o movimento primeiro da crítica cultural, pelo menos desde Jeremias, é certamente um erro tomar esse movimento ao pé da letra: não tanto porque nos seja realmente impossível transcender nossa própria cultura, mas porque, mesmo se isso fosse possível, não nos restaria nenhum parâmetro para avaliá-la, exceto, talvez, os teológicos. Parece então errôneo pensar a cultura em que vivemos como objeto de nossa afeição: não gostamos nem desgostamos de nossa cultura, existimos em seu interior, e as coisas de que gostamos ou desgostamos também. Mesmo recusas totais do mundo, como as de Bartleby, continuam inextricavelmente ligadas a ele — o que poderia ser um exemplo mais claro do exercício da liberdade de contrato do que a recusa de Bartleby de fazer qualquer tipo de contrato? (*GS* 18-9).

Isso nos leva de novo ao dilema (que Michaels reinventa aqui) de se sair de um sistema totalizante: de qualquer forma que ele seja concebido — como o capitalismo de mercado ou como o caráter americano e a experiência da excepcionalidade (a cultura americana) —, o poder com que o sistema é teorizado sobrepuja os atos localizados de julgá-lo ou resistir a ele de dentro, revelando que esses atos eram ainda uma outra característica pré-programada no próprio sistema, fosse um ardil ou o tabu do incesto. Embora a forma desse dilema repita o modelo mais abstrato de "Against theory", o

assunto específico de Michaels aqui é a "crítica cultural", uma atividade que é ainda mais substancialmente especificada na palavra alemã tradicional (*Kulturkritik*), a respeito da qual Adorno tem coisas substanciais a dizer, no grande ensaio programático que abre seu livro *Prismas*, um ensaio que inclui as restrições de Michaels em uma moldura muito mais ampla e levanta questões significativamente excluídas aqui: o estatuto dos intelectuais, a natureza da cultura, assim como o conceito, e até a antinomia, a partir do qual emerge a própria dialética e no qual ela encontra sua razão de ser, a saber: como fazer algo que é impossível, apesar de indispensável, e, de qualquer modo, inevitável. Nem mesmo a solução peremptória de Michaels — *parar* de fazer — leva a questão assim tão longe, apesar de certamente incluir a consciência de que as pessoas vão continuar a fazer teoria ou *crítica* cultural como se nada tivesse jamais acontecido.

Uma colocação final sobre essa questão:

> Será que os textos se referem a uma realidade social? Em caso positivo, será que eles meramente a refletem ou será que imaginam realidades alternativas utópicas? Como a questão de se Dreiser gostava ou não do capitalismo, essas questões [Michaels erroneamente limita a questão às da representação *realista*] parecem postular um espaço fora da cultura a partir do qual se questionam as relações entre esse espaço (aqui definido como o literário) e a cultura. Mas os espaços que procurei explorar estão todos bem dentro da cultura, e portanto o projeto de questionamento esvazia-se de sentido (*GS* 27).

De fato, Michaels recoloca aqui o grande debate sobre a natureza ética (e vagamente kantiana) do socialismo da Segunda Internacional: entre outros, mas com maior precisão, Lukács explicitou que se tratava de um imperativo moral que nos incitava a criar algo que não existe e que portanto não pode, virtualmente por definição, jamais ser realizado. A projeção do "socialismo" como uma alternativa ética radical à ordem existente virtualmente assegura a impossibilidade de seu vir-a-ser: e isso, não a despeito de sua plausibilidade e poder como uma crítica ética do capitalismo, mas virtualmente nessa exata proporção. No nível empírico (mas a de Lukács é também uma vigorosa crítica à própria categoria do ético no pensamento de Kant), fica claro que quanto mais corrupta e ruim for a ordem existente, menor é a probabilidade de qualquer coisa melhor surgir a partir dela. Lukács certeiramente sugere que a própria narrativa (dialética) de Marx do surgimento do socialismo a partir do capitalismo é bem diferente. A força do marxismo, como o próprio Marx o pensava, era a de ter combinado uma proposição a respeito da premência do socialismo (e da impossibilidade de se tolerar o capitalismo) com uma demonstração a respeito das maneiras pelas quais não só o socialismo *já* estava se formando *no interior* do próprio capitalismo, como também o capitalismo, por algumas das características de sua lógica, já estava criando as estruturas do socialismo, e o socialismo não era en-

cenado como um ideal ou uma utopia, mas como um conjunto tendencial e emergente de estruturas já existentes. Esse é o realismo essencial da visão de Marx, que a palavra *inevitabilidade* de certa forma deturpa e na qual o sentido forte, ou completo, do que Marx queria dizer com "contradição" pode ser observado e examinado. Vale sempre a pena acrescentar que Marx não estava errado a respeito desse diagnóstico, especialmente se adotarmos a perspectiva temporal longa dos *Grundrisse* em vez das profecias apocalípticas condensadas do *Capital*. Para tomar apenas uma das características da análise de Lukács, os processos de coletivização podem hoje ser vistos como substitutos do individualismo de mercado em vários níveis, chegando até mesmo às microexperiências da vida cotidiana, algo que se reflete na "política molecular" dos assim chamados novos movimentos sociais. Esse modelo da presença do futuro no interior do presente é então bastante diferente da tentativa de se "colocar de fora" da realidade efetivamente existente em algum outro tipo de espaço: os trabalhadores da Comuna, como disse Marx no que foi talvez sua formulação mais incisiva, "não têm nenhum ideal a realizar a não ser libertar os elementos de uma nova sociedade que germinam no interior da velha sociedade burguesa em colapso"[5].

O fulcro é que os sistemas, mesmo os sistemas totalizantes, mudam; mas a questão das tendências e das leis do movimento dessa mudança é também acompanhada da questão relativamente distinta do papel da ação humana nesse processo (que pode, é claro, devido a um "ardil da história" hegeliano, acabar por fazer algo bem diferente do que "tencionava"). A noção da mudança em Marx não é, nesse sentido, uma noção totalmente imanente: mesmo que os *communards* não tivessem nenhum "ideal", eles certamente tinham um programa, e sua consciência dele reflete os limites impostos pela própria situação que o programa pretendia mudar: "a humanidade sempre levanta apenas os problemas que já tem condições de resolver".

É então com esse espírito que precisamos voltar ao assunto mais imediato do "mercado" e da crítica utópica do consumo e do consumismo. Parece-me extremamente importante que nos convençamos, como Michaels incansavelmente insiste aqui, de que estamos *dentro* da cultura de mercado e que a dinâmica interna da cultura de consumo é uma máquina infernal da qual não se escapa através do pensamento (ou de posições moralizantes), uma propagação e reduplicação de "desejo" que se auto-alimenta e que não tem um exterior nem uma realização. Trata-se de um processo cujo poder perigoso pode ser hoje mais tangivelmente observado nos países socialistas que estão tentando resolver o problema básico da produção e da distribuição dos bens de consumo mais urgentemente necessários e desejáveis, sem grande consciência da dinâmica dessa "cultura de consumo" que estão assim colocando em movimento, e na qual nós estamos envolvidos a ponto de sermos incapazes de imaginar qualquer coisa diferente. Este momento primeiro, então, da impressão de constrição do sistema totalizante, de sua inescapabilidade até mesmo para a imaginação, é o que nos pode ajudar a traçar

novamente uma fronteira clara, separando o "radicalismo" e o "liberalismo". Isso porque a visão liberal é caracterizada pela crença de que o "sistema" realmente não é tão totalizante que seja impossível melhorá-lo, reorganizá-lo e regulá-lo de tal forma que ele se torne tolerável e que assim alcancemos o "melhor de dois mundos". O maravilhoso livro de Susan Sontag sobre a fotografia é exemplar dessa posição (sua concepção da "volúpia da imagem" é aparentada à visão de Michaels sobre o mercado e sobre o consumo, mas é também uma variante significativa e uma maneira alternativa de abordar esse assunto): sua conclusão sobre a cultura contemporânea da imagem é a recomendação liberal clássica de uma espécie de "regime de cura" para as imagens[6], o que ela chama de "remédio preservacionista": "Se houver um modo melhor de o mundo real incluir o mundo das imagens, será necessária uma ecologia não apenas das coisas reais, mas também das imagens"[7]. Mas essa solução — nada em excesso! — é na realidade determinada pelo fantasma de uma solução alternativa "radical", a saber, Platão, ou a supressão puritana total das imagens (o exemplo concreto que Susan Sontag apresenta é a China maoísta). Suspeito que esse mesmo medo — a que chamei em outro trabalho de "ansiedade da utopia" — também está por trás das defesas do mercado que fantasiam a remoção completa do consumo, das imagens e do desejo no exato momento em que os próprios países socialistas estão se aproximando cada vez mais de tudo isso.

Assim, minha conclusão seria oposta à de Michaels: as críticas ao consumo e à produção de mercadorias só podem ser verdadeiramente radicais quando incluem, especificamente, uma reflexão, não meramente sobre o problema do próprio mercado, mas, acima de tudo, sobre a natureza do socialismo como um sistema alternativo. Se a possibilidade de tal sistema alternativo não for enfrentada e teorizada explicitamente, a crítica da produção de mercadorias tende fatalmente a se voltar a uma discussão meramente moral, a uma mera *Kulturkritik* no mau sentido do termo, e a se tornar uma questão de "elucubração". A conquista da hegemonia discursiva nos anos 80 por algo que seria mais correto chamar de thatcherismo do que de reaganismo combinou a naturalização de um conjunto de dogmas econômicos (os orçamentos devem ser equilibrados, a produção deve ser "eficiente") com a convicção, agora aparentemente universal, de que "o socialismo não funciona", uma convicção a que se chegou (como Stuart Hall nos mostrou à saciedade) através de lutas discursivas, reforçadas pela desintegração, especialmente nos próprios países socialistas, de qualquer concepção clara do que deveria ser o socialismo e de como ele deveria funcionar. Entretanto, penso que, em vez de relegar a questão a um silêncio envergonhado, este seria o momento exato para discuti-la publicamente. Digo isso porque o problema do mercado é central para o problema de se teorizar ou conceituar o socialismo: nos últimos anos, tem se esboçado um debate rigoroso da esquerda sobre o mercado, com ensaios escritos em grande parte, mas não exclusivamente, por economistas marxistas do Ocidente. Virtualmente, a realização

mais importante do livro de Michaels foi ter colocado o assunto inescapavelmente na ordem do dia e na agenda da própria crítica cultural, que agora tem que se livrar de sua imanência, e incluir materiais heterogêneos provenientes dos debates econômicos e do mercado, em suas análises textuais[8]. Essas questões políticas — o mercado e o socialismo — são, como ele demonstra até bem demais, as conseqüências últimas, a relevância última, desse tipo de análise literária ou cultural; seria irônico se deixássemos esse campo nas mãos de gente como ele.

Tudo isso parece sugerir que podemos, no fim das contas, sair de nosso sistema ou de nossa cultura. Mas a reiteração desse tipo de objeção, que Michaels vigorosamente formula inúmeras vezes, parece-me estar ligada a uma apreensão errônea dos usos e funções do pensamento utópico, e até mesmo da crítica utópica. (Não vou discutir aqui o uso ocasional que alguns de nós fazemos dessa palavra como um código para designar simplesmente um eufemismo para socialismo.) Postular esse tipo de discurso e sua relevância não é certamente o mesmo que afirmar sua possibilidade ou, na linguagem de Michaels, sua capacidade de se colocar, em qualquer sentido pleno, fora de seu próprio sistema. Essa seria uma visão ainda muito representacional da questão, que nos levaria a analisar More ou Skinner — a fazer um inventário de positividades e depois somar e comparar suas realizações visionárias. O que eles conseguiram, no entanto, foi algo bastante diferente de positividade realizada; eles demonstraram, para seu próprio tempo e para sua própria cultura, a *impossibilidade* de se imaginar a utopia. O mais interessante, então, são os limites, as restrições e repressões sistêmicas ou espaços vazios, do projeto utópico, pois somente eles são testemunha das maneiras pelas quais uma cultura ou um sistema limitam uma mente visionária e contêm seus movimentos na direção da transcendência. Mas tais limites, que também podem ser discutidos em termos de restrições ideológicas, são concretizados e articulados nas grandes visões utópicas: eles somente se tornam visíveis na tentativa desesperada de se imaginar algo diferente; de tal forma que uma tranqüila aceitação da imanência — a consciência *a priori* do fracasso necessário do projeto que nos leva a desistir dele — não pode nos dar nenhuma informação sobre a forma do sistema e suas fronteiras, sobre as maneiras históricas e sociais específicas pelas quais um "fora" é inatingível, e é assim que somos levados a voltar a nós mesmos.

Essa é também a relação que, de uma forma mais restrita, devemos desenvolver para os impulsos radicais da literatura ou cultura do passado. O fato de que Dreiser ou Gilman não conseguiram pensar uma maneira de sair dos sistemas que os circunscreviam como horizonte último do pensamento não deve nos supreender: trata-se aí, entretanto, de fracassos específicos e concretos que nos dão um *insight* a respeito da maneira pela qual um movimento radical em direção a alguma outra coisa também é parte integrante do sistema de que busca escapar, ou que quer superar, de tal forma que no limite extremo esses mesmos gestos de revolta também são os gestos programa-

dos no sistema. Tal processo não é meramente uma questão de elaborar novos pensamentos, mas sim algo bastante diferente e mais tangível, a produção de *representações*; e, com efeito, a prioridade da análise literária e cultural sobre a investigação filosófica e ideológica a esse respeito está precisamente na concretude e no detalhamento completo que cada representação nos dá de seu próprio fracasso. O que é importante é o fracasso da imaginação, e não suas realizações, uma vez que todas as representações fracassam, e é sempre impossível imaginar. Isso equivale a dizer que, em termos de posições políticas e ideológicas, todas as posições políticas radicais do passado são equivocadas e isso precisamente porque fracassaram. O uso produtivo de radicalismos do passado, tais como o populismo, o feminismo de Gilman, ou até mesmo esses impulsos e atitudes antimercadoria que Lears e outros começaram a explorar, não está na possibilidade triunfalista de apresentá-los como a construção de uma tradição radical precursora, mas em sua falha trágica de nem sequer constituir tal tradição. A história progride através do fracasso —, e não do sucesso, como Benjamin sempre insistia; e seria melhor pensar em Lênin ou em Brecht (para selecionar aleatoriamente alguns nomes ilustres) como fracassos — isto é, como atores e agentes presos a seus próprios limites ideológicos e aos de seus respectivos momentos históricos — do que como exemplos triunfalistas e modelos no sentido celebratório ou hagiográfico. A corrupção de Dreiser vem a calhar aqui; o que Michaels não leva em conta em suas denúncias das falhas das leituras radicais de Dreiser é a razão por que os leitores as cometeram, e por que continuam a cometê-las — por que algo no texto parece, de forma tão imperiosa, nos levar a presumir que essa elaborada anatomia da volúpia da mercadoria é fruto de uma distância interna dela e não da mais absoluta complacência. Mas essa é exatamente a ambigüidade de se dar nome a um fenômeno e designá-lo ou colocá-lo em evidência: uma vez isolado em nossas mentes, ele se torna um objeto de julgamento, a despeito da intenção do autor; e as falhas dos leitores do próprio Michaels serão justificadas, se por vezes presumirem que ele mesmo julga a volúpia da mercadoria em Dreiser de forma positiva, a despeito de suas freqüentes asserções de que ela não pode, de fato, sequer ser julgada nesse sentido, seja positiva ou negativamente, e que não podemos tomar esse tipo de posição a respeito do existente.

De fato, o "momento da verdade" do antiliberalismo (não se pode, a meu ver, chamá-lo de conservadorismo, em quaisquer dos sentidos positivo ou substancialmente ideológico) de Michaels pode talvez ser melhor entendido através de uma analogia com o que chamarei de compromissos ontológicos dos vários estágios do romance moderno (ou melhor, burguês). Os que Lukács chamou de os grandes realistas, isto é, os principais romancistas realistas do século XIX, podem ser caracterizados em termos do tipo de capital estético investido no Ser-em-si (isto é, na apreensão da sociedade como uma forma de Ser estável), o qual, a despeito de suas convulsões e dos ritmos internos de suas transformações legítimas, pode de alguma forma ser

apreendido e registrado como tal. Por mais progressistas que possam ter sido esses escritores, devido a sua vocação e sua estética, não tinham então nenhum interesse em uma visão de um mundo social que permitisse modificações abruptas e, digamos assim, transformações dialéticas nas próprias leis dessa ordem em suas formas localizadas de "natureza humana". A afinidade formal mais profunda desses romancistas com os próprios historiadores sugere que esta segunda profissão determina igualmente uma espécie de compromisso ontológico com a densidade massiva do ser social e da experiência. Os próprios interesses de Michaels como crítico histórico (de um novo tipo) parece-me que convergem com esses, porque os teóricos que ele considera radicais ameaçam a estabilidade de seu objeto de estudo (algo aqui designado simplesmente como o "mercado") e, enquanto parecem dar a entender que este pode ser substituído por alguma outra coisa, podem trivializar e minar seu projeto de pesquisa.

Tudo isso parece-me ter mudado com o modernismo, em que a experiência da mudança social real do industrialismo inspira então sérias dúvidas a respeito da estabilidade do ser e premonições igualmente sérias a respeito da natureza construída ou demiúrgica do social; na mesma medida, esse processo tendo sido completado no pós-moderno, os artistas deste último período não podem sequer se preocupar com o Ser em si mesmo, dadas as suas convicções a respeito da falta de peso e da textualização das múltiplas realidades sociais. Essa posição mais pós-moderna pareceria, no entanto, caracterizar a esquerda do Novo Historicismo, por assim dizer, enquanto a do alto modernismo deveria provavelmente ser reservada para um tipo um tanto diferente de historiografia como a de Hayden White.

O exame da concepção de mercado de Michaels nos leva a um terceiro aspecto de seu livro, e levanta a questão do paradigma histórico que por vezes parece implicitamente sustentar o livro e, por outras, colocar-se no centro do palco e se tornar seu assunto oficial. O que primeiro precisamos notar é que, para Michaels, o "mercado" é o que é hoje chamado, freqüentemente em um tom de desprezo, de um conceito totalizante. Nesse aspecto, ele se afasta da corrente central do Novo Historicismo que, tanto em sua variante renascentista quanto na vitoriana, não parece postular ou pressupor nenhum tipo de totalidade ou de sistema que, embora ausente, tudo abarca. Parece supérfluo ressaltar o que Michaels utiliza de várias formas, ou seja, o fato de que essa forma específica de "nomear o sistema" desloca a ênfase — e os tipos de explicação necessários — da produção ou distribuição para a troca e o consumo. A polêmica de Michaels contra a retórica da produção não é dirigida explicitamente contra o marxismo (que não aparece como um tópico aqui); na verdade, a razão da polêmica é o feminismo de Charlotte Perkins Gilman. Ainda assim, para evitar mal-entendidos, vale a pena reafirmar que a análise de Marx do capital não é (*data venia* Baudrillard) uma análise "produtivista", e que o rascunho da grande introdução de 1857 aos *Grundrisse* reafirma a indissolubilidade das três dimensões da produção,

distribuição e consumo. Se, a despeito disso, sempre se entendeu (corretamente) que Marx via a produção como a chave para se entender os outros processos, isso se deve ao pensamento econômico hegemônico, antes e a partir de Marx (incluindo Michaels), que persiste em absolutizar o consumo e o mercado. A afirmação da "primazia da produção" (qualquer que seja o sentido exato desse termo) nos dá a maneira mais efetiva e poderosa de distanciar e desmistificar as ideologias do próprio mercado e dos modelos de capitalismo voltados para o consumo. Como visão do capitalismo, portanto, a afirmação da primazia do mercado é pura ideologia.

No caso de Michaels, isso representa ainda uma outra coisa, que é preciso abordar aqui. Já notamos a tendência dos métodos homologizadores de colocar, de forma explícita ou implícita, algum tipo de "estrutura" que justificaria a justaposição analogizante das diferentes matérias-primas ou documentos, e nos daria a forma, ou os termos, segundo os quais estes podem ser considerados como sendo "os mesmos". Mas em Lévi-Strauss, a despeito de sua agilidade metodológica, essa "estrutura" comum permanece como um mecanismo transcendente, que nunca se entrelaça completamente com qualquer uma de suas manifestações de superfície, nem mesmo com as mais privilegiadas, e portanto nunca desaparece completamente na imanência da descrição etnográfica. Como vimos, no entanto, todo o impulso e a originalidade do Novo Historicismo estão em seu desconforto com tais entidades transcendentais e em seu esforço de eliminá-las completamente, preservando, ao mesmo tempo, os ganhos discursivos do método homológico. Michaels claramente compartilha essa forma de trabalhar, mas também se distancia, de modo igualmente claro, da prática do Novo Historicismo, em seu esforço de colocar essa estrutura comum ausente — o mercado — como um sistema total asfixiante e, por essa via, dotar suas leituras de um efeito bem diferente, a saber, o de um fechamento que tudo abarca, o de uma fatalidade que a tudo toca. Mas como é possível teorizar esse processo? O "mercado" não pode mais ser entendido como um *Zeitgeist* ou uma visão de mundo no sentido antigo; seus efeitos, em Michaels, têm um ar de família com a *epistéme* foucaultiana, mas, como sugere sua própria designação, esta ainda é colocada, e descrita, em termos de conhecimento e considera, antes de mais nada, uma ordem específica ou um modo de pensar, e, mais adiante, uma ordem de regras discursivas que pré-selecionam certos tipos de possibilidades verbais e excluem outras. Isso tampouco parece ser o que ocorre aqui. O Foucault do livro sobre as prisões — com suas "biotecnologias do corpo" e seu *grid* tendencial de poder e de controle — produziu efeitos mais consoantes com o uso desastroso que Michaels faz do mercado aqui, mas, ao contrário de Greenblatt, Michaels não parece estar muito interessado no poder. No fim das contas, o seu próprio termo para essa questão é o melhor de todos: ele chama a isso tudo de a "lógica" do naturalismo e, por extensão, parece deixar implícita uma lógica mais profunda, ou dinâmica do mercado, em termos da qual essa lógica estética específica (assim como a de outros ca-

sos, dos não-naturalistas como Gilman ou Hawthorne) pode ser entendida[9]. Essa observação não é, em um livro com o título deste aqui, uma crítica; em minha opinião, é muito mais produtivo em termos de diagnóstico dispor de um conceito totalizador do que tentar achar uma maneira de trabalhar sem ele. A Escola de Frankfurt não procedeu de forma diferente, com sua concepção muitas vezes um tanto vaga de "capitalismo tardio" (ou ainda, a concepção mais weberiana de "sociedade administrada").

Minha questão é outra, a saber, os problemas reais que tal conceito organizador, ou sistema, gera para o esquema de "Against theory", com sua ênfase individualista na "intenção" do autor (mesmo que não se deva mais usar essa palavra) e com suas restrições mais gerais à categoria do sujeito individual. No mundo empirista anglo-americano, de sujeitos individuais e de tomadores de decisões, qual pode ser o estatuto dessa "lógica" transubjetiva do mercado? Para os que tiveram uma formação em teorias "continentais", tais questões sempre foram as ausências mais intrigantes e inquietantes naquele primeiro ensaio: certamente o Inconsciente Freudiano, para tomarmos um ponto de referência teórico, nem sempre "diz exatamente o que quer", ou "quer dizer exatamente o que diz". Como ficam então Freud, ou as concepções marxistas de ideologia, para não mencionar a *epistéme* de Foucault referida acima, ou o "código" de Baudrillard, ou o "ardil da razão" de Hegel, que parecem ser um problema bem premente, omitido da lista de exceções dos antiteóricos ("narratologia, estilística e prosódia"), um problema conspícuo pela ausência significativa. E, entretanto, hoje essas entidades transindividuais são exatamente o *locus* da *interpretação* no sentido forte (para o bem ou para o mal). Muito mais do que os debates sobre a intenção do autor, esses conceitos continentais têm nos dado os mais freqüentes subsídios para hipóteses críticas a respeito dos significados não-intencionais (e nem mesmo as discussões entre Gadamer e Hirsch fazem justiça à complexidade de tais questões).

Nesse aspecto, no entanto, *The gold standard* busca resolver essa questão e, implicitamente, expandir os limites de "Against theory" e de sua problemática. Pelo menos aqui Freud faz sua entrada fatal: ele surge inesperadamente entre os fotógrafos no último capítulo, nos fazendo lembrar um pouco de *Ragtime* (que também era uma boa aula de história!); é assim que aparece a mais surpreendente, e a mais surpreendentemente pertinente, das homologias: a psicanálise e a fotografia como eventos praticamente contemporâneos e como fenômenos que compartilham a mesma estrutura ou que pelo menos giram em torno de um problema estrutural similar. Já vimos Michaels argumentando a propósito de Hawthorne que a fotografia não era "realismo fotográfico" ou representação; que era, de certo modo, *menos* representacional do que a pintura ou o "realismo". Tal argumento, ainda relativamente ostensivo em sua ingenuidade, citava Hawthorne como a autoridade para a idéia de que a fotografia era de certa forma mais hermenêutica, penetrando além da superfície das coisas de uma forma distinta e misteriosa.

Ao mesmo tempo, tinha-se a impressão de que a fotografia — cujos processos peculiares e não-teorizáveis tinham inesperadamente se tornado centrais para o pós-modernismo, e que tinha sido, digamos assim, promovida, virtualmente pela primeira vez em sua curta história de vida, para o primeiro lugar em uma nova hierarquia das grandes formas de expressão da arte — compartilha com o Naturalismo pelo menos a ex-centricidade de uma convulsão cultural inclassificável, as superfícies familiares subentendidas por todo um mundo arcaico da libido, o qual, no entanto, desaparece quando tentamos fixá-lo de frente, a olho nu. Nesse momento, o lugar do Inconsciente aparece claramente diante de nós: é o que *excede* a intenção, o que não é controlado pelo ato ou pela expressão intencionais; em suma, é o acaso, o acidental, o imprevisível. (Michaels não menciona o fato de que na mesma época, com a estatística e a teoria da probabilidade, a matemática também está engajada no processo de controlar e prever o acaso; como atestam Mallarmé e seu *Un coup de dés*.) Isso porque, por mais que o fotógrafo escolha seu ângulo e ponto de vista, um sem-número de detalhes não planejados e imprevistos serão registrados na chapa final (algo que será mais tarde celebrado na teoria do cinema, no elogio de Bazin aos planos em campo profundo de Welles e de Renoir como sendo exatamente o espaço do próprio ser, em que a "munda-nidade do mundo" se abre e se revela para além de todas as "intenções" mesquinhas de um mero sujeito individual). Mas o acaso também será um estorvo para os fotógrafos de arte do período — em especial para Stieglitz —, os quais, buscando promover a fotografia como uma arte *semelhante* à pintura e com a mesma dignidade desta (só que no período pós-moderno, quando a fotografia finalmente atingiu esse *status*, houve ao mesmo tempo um *rebaixamento* da pintura e da "arte" como tais), tiveram que se haver com o fato de que, como artistas, não podiam se responsabilizar por todos os aspectos de seus artefatos, uma vez que zonas significativas destes não tinham nada a ver com eles e escapavam de sua direção e de seu controle: como argumentar que o produto final era realmente *deles*, em qualquer sentido estético ou demiúrgico? É nesse momento que Freud entra na história; no fim das contas, o "inconsciente" (lapsos lingüísticos, sonhos, sintomas neuróticos, o *acaso* no sentido amplo do termo) não é o *outro* da consciência — a outra cena ou cenário, como Freud gostava de dizer —, mas sim exatamente um *alargamento* da consciência, uma ampliação do próprio conceito de intenção de modo a abarcar também esses fenômenos aberrantes em sua rede e torná-los "voluntários" e deliberados, dotando também a eles do significado dos atos conscientes. "Desse modo, a descoberta do inconsciente só problematiza a agência para expandi-la, encontrando ações onde antes só havia acidentes" (*GS* 222). É o que basta: com esse argumento, Michaels ultrapassa as objeções "continentais" a "Against theory" e, ao mesmo tempo, dá início a uma nova série de homologias que acaba por incluir a máquina (via Peirce, *GS* 230) e o jogo (a *House of mirth*, de Wharton). Desse modo, ele também acaba por transformar Freud novamente em um

texto histórico localizado, apenas mais uma das evidências que ele apresenta, não menos prestigiada que as outras, mas também não mais significativa do que os outros documentos: a psicanálise agora será recolocada em seu lugar apenas como a "compulsão para não permitir que o acaso seja considerado apenas como acaso" (*GS* 236).

Mas esse ainda não é o fim da história: que as aventuras da agência, da consciência e da intenção ainda não estão definitivamente concluídas torna-se ainda mais claro quando nos lembramos da questão do mercado, cujo estatuto como algo semelhante à agência, em uma escala completamente pessoal, mal é tocado no entrevero com Freud. De fato, o inconsciente político do livro de Michaels não parou de pensar no problema de um outro modo mais conseqüente; e ele tem algo bem diferente a nos dizer: não propriamente uma teoria, nem uma "solução", mas uma evolução e uma reestruturação da própria problemática que é um reconhecimento ainda mais significativo das questões mais profundas do que um acerto de contas entre a intenção e a psicanálise. O "mercado", enfim, primeiro nos levou de volta aos sujeitos individuais — Dreiser, Gilman, Hawthorne, Norris, e outros e a suas personagens — que, presas em sua lógica de consumo, agiam e demonstravam a impossibilidade de se sair dessa lógica. Sair significava nada mais nada menos que morrer (ou, no caso de Hawthorne, a fantasia romanesca dos direitos imortais de propriedade). Mas e se essa busca específica pudesse ser prolongada de uma forma inesperada e mais conseqüente? E se, na impossibilidade de se teorizar o "sistema", na impossibilidade de se pensar uma agência coletiva, significativa, embora impessoal (o que o marxismo chama de modo de produção), uma outra possibilidade de perceber um outro tipo de agência se abrisse, como a consciência individual, ainda que agora imortal, impessoal de uma outra maneira, coletiva em um sentido muito mais amplo do que o jamais imaginado nos sonhos do populismo e materializado, institucionalizado de uma forma tão rigorosa que lhe dá uma objetividade social e histórica além de toda fantasia?

O terceiro ponto no livro de Michaels é a observação da emergência dessa outra "personagem", tão diferente das antropomórficas — os seus primeiros sinais, os indícios, as referências recorrentes, a insistência tornando-se cada vez mais significativa e, por fim, o aparecimento da coisa em si mesma, totalmente presente e visível em seu triunfo final. Para nos mantermos no mesmo universo referencial, é algo parecido com o que se dá nas surpreendentes últimas páginas do *Octopus*, de Norris, quando finalmente entramos na sede da firma e nos encontramos frente a frente com o próprio Deus, sentado na cadeira do chefe (no modernismo, isso se transformará novamente em um encontro com o próprio Autor, como no *Mist*, de Unamuno). O mercado futuro já nos havia dado um sentido do que ocorreria com o próprio tempo e com a incerteza individual quando se pudesse manejá-lo apropriadamente. Agora, no entanto, através do acúmulo de meros fatos empíricos (os Rockefellers e sua inimiga "escrupulosa", Ida M. Tarbell), con-

seguimos chegar a essa novidade e a sua categoria: o truste, o monopólio, a corporação "sentimental", com sua nova lei. Esse novo "sujeito da história" elimina agora as personagens individuais do *laissez-faire*, com seus falsos problemas; supera a oposição entre a produção e o consumo; e, finalmente, acaba alterando a própria categoria da máquina (que figurava de forma um tanto diferente no capítulo sobre a fotografia):

> Com efeito, seguindo Seltzer, podemos dizer que o "discurso da força" não apenas desfaz a oposição entre o corpo e a máquina mas, talvez de forma mais surpreendente, desfaz a oposição entre o corpo/máquina e a alma, ou seja, entre algo que é *efetivamente* um corpo e algo que não é de modo algum um corpo. Desse modo, Davis pode conceber a corporação como sendo simultaneamente "intangível" (sem corpo) e uma "máquina" (totalmente corpo), não porque ele seja inconsistente, mas porque essas duas condições são mais parecidas entre si do que qualquer uma delas é parecida com a alternativa, ou seja, um corpo com alma (*GS* 201).

"O mesmo pode ser dito", conclui, "a respeito de *The octopus*". Com efeito, tem que ser assim, uma vez que a corporação não é, em primeira instância, uma questão de poder, de pensamento ou de filosofia (ainda que acabe criando a ocasião para o conceito de Royce de uma "comunidade da interpretação" — *GS* 188) e nem mesmo uma questão de se inventar novas categorias jurídicas, ou da aplicação de categorias tradicionais de forma inesperada; trata-se, antes de mais nada, de uma questão de representação. Este é o momento *modernista*: não a mera emergência da reflexividade sobre o processo de se fazer ficções (a mais fraca das descrições sobre o modernismo), mas sim a emergência desse fracasso inescapável, que agora precisa ser impedido, ou melhor, transformado em um novo tipo de sucesso, ou de triunfo, ao se recolocar a própria impossibilidade da representação de volta para a coisa em si: "Daí a corporação acabar por parecer a incorporação de uma figuralidade que torna a pessoalidade possível, em vez de parecer como uma extensão figurativa da pessoalidade" (*GS* 205). As agências suprapessoais são impensáveis para a mente individual: ou, pelo menos, é isso que nos dizem quando usamos palavras como *classe* ou *consciência de classe*, ou categorias desastradamente antropomórficas, como a tão ridicularizada categoria lukacsiana de *sujeito da história*. E, no entanto, elas existem e nós lhes damos nomes: uma coisa é acreditar na existência de uma nova entidade, outra é entendê-la como uma figura para algo que não podemos, em primeira instância, realmente pensar ou representar. De qualquer maneira, Michaels aqui puxa o restinho do tapete que sustentava o sujeito individual ou a "personagem", que acaba se revelando não o que projetamos sobre uma entidade suprapessoal para que esta se pareça com uma pessoa, mas sim como sendo em si mesma um efeito e uma figura,

uma projeção de algo coletivo, uma ilusão de segundo grau, gerada pelas prioridades da própria história.

Sendo imortal, a corporação também apazigua os medos da morte e de morrer que são provocados, como vimos, pelo consumo individual. Mas essa é agora uma característica relativamente desimportante do processo através do qual *The gold standard* diz a que veio, e produz um conceito do próprio coletivo e da agência coletiva. Em um certo sentido filosófico ou teórico, é claro, o problema não é solucionado mas complicado, uma vez que estamos agora diante de dois conceitos desse tipo — em outras palavras, diante da contradição entre a corporação e nosso velho conhecido, o mercado, que continuou ativo, em meio a essa outra mudança, aparentemente fundamental. Em determinado nível da história algo aconteceu: a corporação e o truste jogaram o individualismo (assim como suas formas e categorias) na lata de lixo da história. Num outro nível, nada mudou, e o mercado continua o mesmo, até onde a vista alcança. Se o mercado significa, no entanto, o capitalismo como um sistema, e o truste apenas um momento ou reestruturação desse sistema, então a contradição não é mais muito desastrosa, exceto no nível do texto ou do detalhe, em que continuamos a operar entre um código e outro. Mas será que o mercado é, no fim das contas, uma instância da mesma ordem que a do grande truste, cujo caráter transindividual acaba de ser elevado, transformado em imortal? Será que o mercado também é de alguma forma "pessoal" ou um efeito da figuralidade da pessoalidade? Qual é a relação de tal "lógica" com os agentes — sejam os consumidores, os escritores ou os trustes — enredados nessa maquinaria inescapável? Os mais recentes achados da teoria neopragmática sugerem que o "mercado" tem a mesma relação com os sujeitos individuais, com seus desejos e com a volúpia da mercadoria, que um termo altamente carregado como *crença* tem com tentativas conscientes, "teóricas" (às vezes designadas como "conhecimento"), com tentativas de se olhar de fora, de se teorizar e até mesmo de se modificar essa situação. *Crença* é aqui a totalização perdida, o outro termo do qual nunca se pode sair, uma forma última e definitiva de ideologia, fixada para sempre (ou o que Sartre chamava de "a escolha originária do ser"): "a única verdade relevante sobre a crença é que não se pode sair dela, e, longe de ser impossível viver nela, essa é uma verdade que não podemos deixar de viver. Não tem nenhuma conseqüência prática, não porque não pode jamais *se unir* à prática, mas porque não pode jamais ser *separada* da prática" (*AT* 29). Mas será que não saímos um pouco da "crença" pelo simples fato de chamá-la de "mercado" e dar-lhe uma figuração? E, nesse caso, o que vem antes? Será o fato de que os seres humanos estão condenados à "crença" nesse sentido absoluto que gera a dinâmica infernal do mercado? Ou será que é o mercado que de alguma forma "produz" hoje esse velho conceito de "crença"? Será que a própria separação entre crença e conhecimento pressuposta aqui não é, em si mesma, um exemplo da produção de uma teoria através da criação artificial de duas entidades abstratas a partir de uma realidade inseparável?

Parte 2. A desconstrução como nominalismo

A impressão de que para o pós-estruturalismo todos os inimigos estão à esquerda, e de que o principal alvo de críticas acaba sempre sendo alguma forma do pensamento *histórico*, poderia bem levar a alguma outra coisa, que não apenas à impaciência e à exasperação, se tirássemos daí uma conseqüência bastante diferente. Isso porque, para a incansável e implacável missão de busca-e-destruição do pós-estruturalismo, que encontra traços e contaminações do diacrônico com mais precisão que qualquer tecnologia filosófica ou teórica anterior, não é necessariamente o pensamento *sincrônico* que está desse modo sendo privilegiado. O pensamento sincrônico não é especialmente absolvido pelas deficiências do diacrônico: na verdade, ele continua com suas contradições e incoerências peculiares (a demonstração desse aspecto é normalmente conhecida como "crítica ao estruturalismo"), com uma diferença: ao contrário da diacronia, as antinomias conceituais da sincronia são a um só tempo óbvias e inevitáveis; "pensamento" sincrônico é uma contradição nos termos, o sincrônico nem ao menos pode passar por um pensamento, e com ele se esvai a última das vocações tradicionais da filosofia clássica.

O resultado disso é o paradoxo de que o diacrônico passa a ser limítrofe do próprio "pensar", e se coloca como terreno privilegiado da filosofia, na exata medida dos ataques que lhe são dirigidos. Se o "pós-estruturalismo" ou, como prefiro dizer, o "discurso teórico" é o mesmo que a demonstração da impossibilidade e da incoerência necessária do pensar, então, devido exatamente à persistência de suas críticas ao diacrônico, e através do próprio mecanismo do ataque, que consistentemente encontra as conceituações históricas e temporais posicionadas no centro de seu objetivo, a tentativa de pensar a "história" — qualquer que seja a sua forma confusa ou internamente contraditória — afinal acaba sendo identificada justamente com a vocação do próprio pensamento. Essas imagens rudimentares (*Vorstellungen*) do tempo e da mudança, e o desajeitado aparato da dialética, são falhas palpáveis de representação, assim como o eram as asas simplistas dos primeiros homens-pássaro, se comparadas com o avião dos irmãos Wright. Só que em nosso caso não temos nenhum avião para ser nosso termo de comparação. Ainda assim, podemos muito bem imaginar os primeiros filósofos hominídeos, já em estado avançado de ceticismo, reclamando entre si das pedras desajeitadas que seus companheiros usavam para quebrar, bater ou martelar. Esses objetos canhestros, segundo eles, nem chegavam perto de seus conceitos de "instrumento" ou de "ferramenta"; estão no mesmo nível e têm a mesma qualidade da vida social da própria população hominídea que, segundo nos contam os arqueólogos, viviam dando encontrões, sentiam-se freqüentemente confusos e geralmente vagavam a esmo, sem nenhum propósito identificável. Será que os filósofos hominídeos precisavam de um

conceito mais avançado para fazer tal crítica (a noção, talvez, de um cabo e de uma cabeça cuja função fosse claramente diferenciada — o bruxulear de uma primeira idéia platônica de martelo)? Ou será que não poderiam muito bem chegar à conclusão de que era impossível para a humanidade alcançar uma verdadeira instrumentalidade (e diferenciação), e que mesmo o aparato latente no mais avançado pensamento humano — até onde a mente pode chegar — está condenado a uma espécie de incoerência cômica e a uma inadequação representacional em relação a conceitos — foguetes espaciais tanto quanto martelos, computadores tanto quanto gravetos queimados? Isso porque a *intenção* é sempre de alguma forma profundamente cômica: não precisamos da casca de banana e da interrupção de uma ação intencional para que o ato humano, dessa perspectiva, sempre nos pareça ontologicamente inadequado (o riso homérico). Para isso, é suficiente que a intenção seja separada do ato, e que paire ao seu lado não mais como um padrão de julgamento interno: nesse ponto, o próprio projeto do ser humano de andar — mesmo sem escorregar — já é algo hilariante. Isso implica que devemos minimamente dispensar as ilusões ideológicas de progresso tecnológico; e que se ganha alguma coisa quando recolocamos essa dimensão do canhestro em todos os pensamentos e em todas as ações humanas — suas características domésticas, seus fulcros na mecânica não-especializada e na experimentação infantil descoordenada. Os objetos podem ser os mais complexos, tão complexos quanto a própria história da filosofia, mas quando chegamos aos grandes atos do pensamento e da conceituação — os de Kant ou de Hegel, de Galileu ou de Einstein — o que temos que recuperar é essa simplicidade crua ou preemptória — quando não a ingenuidade — com que eles finalmente decidiram bater uma pedra na outra.

Rousseau, outro desses "grandes" hominídeos, decidiu inventar o conceito de "história"; no seu caso, podemos com maior facilidade deixar de lado a complexa narrativa de seus precursores e de suas condições de possibilidade, uma vez que ele, *faux naïf*, gostava de imaginar essa questão como começando do nada, juntando peças para fazer uma "engenhosa mobília feita em casa" (como disse muito bem T. S. Eliot, referindo-se à filosofia de Blake, só que ele pensava que a "tradição" era algo diferente disso; e geralmente o que há de errado com a idéia de bricolagem é a pressuposição de que há uma outra forma, mais eficiente, de se fazer as coisas). O interessante em Rousseau é que, como um dos pontos cruciais e um dos elefantes brancos da filosofia ocidental, ele nos oferece o espetáculo desse novo pensamento grosseiro — a história — no momento em que é inventado a partir do nada.

É importante afirmar logo de saída que a "grandeza" do mais sofisticado analista e crítico de Rousseau, Paul DeMan, é da mesma ordem. A arquitetura grandiosa da parte dedicada a Rousseau em *Allegories of reading* — a construção dos blocos fundamentais da metáfora, do eu, da alegoria, da alegoria da leitura, das promessas e das evasões — uma *Darstellung* de que ele

(como Marx ao acabar de escrever o primeiro volume do *Capital*) tinha razão de se orgulhar, e que não era menos uma "engenhosa mobília feita em casa" do que a obra peculiar que tomava como objeto de estudo. A própria crueza das suas generalizações filosóficas deve ser entendida como uma questão de honra, e como um mérito: começar do zero no domínio do pensamento não é uma realização para qualquer um. DeMan manteve-se fiel a Rousseau precisamente na construção primitiva do próprio texto; e parece-me mais produtivo insistir na relação entre a dificuldade de seu livro e a simplicidade de seus pensamentos recém-forjados do que evocar um hiper-sofisticado "pensamento do outro", tão complexo e sutil que fica para sempre fora do alcance, e desse modo estimula aqueles sentimentos de inveja textual que Harpham identificou nos críticos de DeMan. Dizendo o mesmo de outra maneira, mais estética, restaurar o aspecto canhestro de um processo inicial de pensamento significa voltar ao ato de pensar como uma práxis, e descolar as reificações que se sedimentam em torno desse ato quando ele se torna um objeto. Gertrude Stein gostava de dizer que "toda obra-prima vem ao mundo com uma medida de feiúra [...] Nossa tarefa como críticos é a de nos colocarmos diante dela e recuperarmos essa feiúra"[10].

O "*status*" de DeMan como crítico e pensador está tão absolutamente ligado ao de Rousseau que as incertezas a respeito da especificidade histórica deste último (como há muitas, mas não infinitas, possibilidades de lidar com isso, prefiro evitar a palavra *indecidibilidade*) projetam incertezas sobre o próprio projeto de DeMan.

De saída, poucos de nossos contemporâneos viveram a crise da história, a crise da historiografia, a crise da linguagem narrativa com tanta intensidade quanto DeMan: a possibilidade de voltar novamente para essa experiência extrema — como quer que ele mesmo tenha decidido lidar teoricamente com ela — é então uma das fontes do valor e do significado de suas reflexões para nós. "Comecei a ler Rousseau a sério", ele nos conta, "como uma preparação para uma reflexão histórica sobre o romantismo, e percebi que era incapaz de ir além das dificuldades localizadas de interpretação. Ao tentar contornar essas dificuldades, eu tive que mudar da definição histórica para a problemática da leitura. Essa mudança, que é típica da minha geração, tem resultados mais interessantes que suas causas"[11]. Essa sentença final é uma tentativa astuta de separar suas próprias "soluções" da perspectiva histórica, que lhe foi impossível adotar como objeto de estudo; portanto, se for seguida, essa advertência é auto-suficiente, e revalida as posições subseqüentes. É óbvio que se pode entender o que ele quis dizer com duas das características mencionadas no trecho que acabamos de citar: a vacuidade das narrativas dos manuais de história literária, que são constitutivamente incapazes de confrontar os próprios textos, a não ser como exemplos; e as causalidades cruas da história das idéias, que às vezes encontram sua formulação na psicanálise (algo por que ele nutria uma permanente aversão), ou então (mais raramente) sua generalização na forma da sociologia

vulgar. Seria errôneo, no entanto, limitar a originalidade da experiência de DeMan desses problemas a um mero deslocamento da diacronia à sincronia (a forma que isso pode tomar, por exemplo, em algum *futuro* manual da história das idéias da nossa própria época).

Mas o repúdio das categorias de periodização dos manuais é complexo e dialético, uma vez que elas também permanecem na obra de DeMan, cujas noções da diferença radical entre o Iluminismo e o romantismo permanecem válidas, ao lado de uma distinção mais sutil entre o romantismo e o modernismo. Entre outras coisas, o romantismo é o momento de Schiller e da vulgarização do pensamento do século XVIII (ou de sua transformação em uma ideologia, para usarmos uma linguagem diferente). O romantismo se torna assim um momento perigoso, um momento de *sedução* (para usar a categoria ética central de DeMan), mas o que nos seduz aqui é um sistema de pensamento, ou uma síntese ideológica (inclusive a dialética, quando nós a chamamos *assim* e a mobilizamos nesse nível de generalidade), enquanto o moderno marca o triunfo de uma sedução mais propriamente verbal e sensória (voltaremos mais adiante a esse ponto). Era então crucial para DeMan assegurar a especificidade histórica do século XVIII, como fica claro em sua advertência (que de outra forma pareceria desmotivada) no prefácio de *The rhetoric of Romanticism*: "Exceto por algumas alusões ocasionais, *Allegories of reading* não é de modo algum um livro sobre o romantismo ou sua herança"[12], uma correção que visava a tendência de pelo menos alguns leitores a assimilar as descrições daquele livro (e os textos de Rousseau) a suas leituras dos textos de outros períodos. "O problema do marxismo", ele observou certa vez em uma conversa particular, "é que ele não tem como entender o século XVIII." Não conhecendo bem a literatura, ele não podia saber que essa era uma observação sagaz a respeito dos debates sobre a "transição", assim como sobre a "revolução burguesa" e a relação do poder de Estado com o capitalismo.

Nos manuais, o século XVIII é geralmente identificado como o momento do nascimento da história — da historicidade e do sentido da história, assim como das possibilidades (mesmo que ainda não da prática) da historiografia moderna. A maneira pela qual essa caracterização pode ser relacionada ao seu outro pseudônimo, a Idade da Razão, passa pela coordenação peculiar entre o exercício da razão e a emergência daquelas novas realidades históricas (a descoberta de modos de produção mais antigos radicalmente diferentes nas Américas e no Taiti, o conflito entre os modos de produção na Europa pré-revolucionária) com as quais ainda não tivera que lidar. Nessa altura, por um longo tempo, a Razão vai "colocar de lado todos os fatos"[13] (para usarmos um dos gestos mais escandalosos de Rousseau) e tentar entender a história através da pura dedução abstrata ou redução. Em outras palavras, vai tentar, através do pensamento, voltar às origens (virtualmente a categoria central nesse debate filosófico sobre a "história"), removendo o que seria inessencial nos materiais da vida contemporânea. A ex-

pressão de Kant para esse procedimento, que ele utilizava em suas próprias reflexões filosóficas, foi traduzida um tanto livremente por um de seus primeiros tradutores para o inglês por "annihilate in thought" (aniquilar em pensamento)[14]. Após a historiografia empírica mais completa desenvolvida no século XIX, esse procedimento não vai mais ser uma característica central do exercício da Razão filosófica, e vai ser rebaixado ao *status* de "experiência do pensamento", ou, na fenomenologia, à noção merleau-pontiana de "membro fantasma" (a sensação de um membro já amputado, como uma dramatização da impossibilidade de se entender algo que jamais podemos ser, como a Linguagem, o próprio Ser ou o corpo). Então, o privilégio epistemológico do século XVIII para nós, o seu valor como um laboratório conceitual único, está na situação paradoxal de que (especialmente com Rousseau) esse século não apenas produziu o conceito de "origens", mas também, virtualmente de forma simultânea, produziu sua crítica mais devastadora. Foi isso então, pelo menos em parte, o que transformou Rousseau em um objeto de estudo ideal para DeMan.

Rousseau também pode ser visto como a abertura de um espaço conceitual que depois seria ocupado pela própria dialética; mas o capítulo de DeMan sobre o texto dialético fundamental que é o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade* (daqui por diante referido apenas como o *Segundo discurso*) não nos dá (ou não pretende nos dar) uma imagem adequada da forma narrativa mais ampla desse ensaio, em parte porque seu exemplo central, o gigante como metáfora, é tirado de um fragmento secundário (ninguém sabe ao certo se essa era uma primeira versão, ou uma seqüência do outro) chamado "Ensaio sobre as origens da linguagem".

As idéias de Rousseau sobre a linguagem no *Segundo discurso* são certamente bastante interessantes, mas, tanto por sua função e posição narrativa quanto por seu conteúdo, elas podem servir como uma demonstração fundamental daquela "redução em pensamento", a que nos referimos acima, e da maneira pela qual Rousseau necessariamente "deixa de lado todos os fatos" para chegar ao que é pelo menos um conceito negativo do "estado de natureza": desfazendo-se de sucessivas camadas de tudo que é artificial e "desnecessário" da realidade humana — as do social, as do luxo, e por isso imorais — para ver o que sobra depois que nos livramos de todo o inessencial. Nesse estágio, Rousseau vai então reverter o processo a fim de reconstruir a história através da qual esses suplementos degradados passaram a existir e surgiu a sociedade tal como a conhecemos hoje. Ele é, então, virtualmente o primeiro exemplo do "método progressivo-regressivo" que Sartre atribuiu a Henri Lefebvre, mas que este creditou ao próprio Marx (no prefácio de 1857 aos *Grundrisse*)[15].

Em Rousseau, no entanto, essa reversão é problemática, algo que fica óbvio em suas observações sobre a linguagem, que é precisamente um desses acréscimos sociais "inessenciais" e auxiliares que a redução em pensa-

mento efetuada pela Razão sente-se capaz de remover da vida humana essencial. O problema é que Rousseau empenha tanta energia em provar que a linguagem jamais poderia ter existido que ele tem que se livrar desse embaraço, uma vez que obviamente a linguagem existe. O "Ensaio" volta então a esse quebra-cabeça, que ele aborda de várias maneiras, nenhuma delas conclusiva.

Sua narrativa, no entanto, evidentemente requer um novo tipo de conceito causal — um detonador —, a fim de reverter-se e explicar os primórdios da história como tal, no sentido do dinamismo das "sociedades quentes" de Lévi-Strauss, ou das origens do poder de Estado no sentido marxista. É evidentemente incorreto atribuir a Rousseau qualquer visão unívoca (e, por essa via, semi-religiosa) dessa Queda, ou qualquer forma singular de causalidade ou de determinação. É certo que o *Segundo discurso* coloca ou formula hipóteses para um grande número de pontos de partida isolados, que em vários momentos inclui a sexualidade (que estimula as brigas entre os *homens* por amor ou por ciúme, e desse modo não só institui a desigualdade mas também gera a necessidade da linguagem [*RSD* 134, 147]) e também, como se sabe, a própria propriedade privada ("a primeira pessoa que cercou um terreno, e a quem se lhe ocorreu dizer *isto aqui é meu*" [*RSD* 141]). Mas o que é dialético, ou pelo menos, protodialético em Rousseau[16] é a dupla valência da própria "perfectibilidade", que parece definir tudo o que é distintivo em relação aos seres humanos como tais, e também determina a quase inevitável fatalidade da queda na degradação, na corrupção e na civilização (*RSD* 114-5).

O que justifica a leitura "lingüística" de DeMan é que esse processo em Rousseau aparece quase sempre descrito em termos de diferenciação: a experiência de classe do século XVIII era, acima de tudo, a da impossibilidade de se tolerar as distinções de casta, de posição, o orgulho exagerado dos grandes, e as obsessões com o "nível" e as aparências, sendo que todas elas estão poderosamente concentradas no epônimo *desigualdade* em seu sentido feudal ou social, mais do que econômico. Mas essa diferenciação é também explicitamente caracterizada por Rousseau em termos protolingüísticos, e como o sentido mais fundo da origem da própria linguagem, como veremos a seguir.

Um último deslocamento narrativo merece ser referido aqui, uma vez que constitui o clímax do *Segundo discurso* e equivale a uma certa potencialização ou intensificação dialética das primeiras "desigualdades", a saber, a origem do próprio Estado e do poder de Estado, sobre a qual Rousseau deseja demonstrar que seu falso contrato é uma farsa enorme e fraudulenta (desse modo motivando sua própria versão de um "contrato social" genuíno, que examinaremos adiante).

Não nos é dito virtualmente quase nada das afinidades mais propriamente pessoais de DeMan com Rousseau, e podemos apenas especular a

respeito (o fato de um belga se interessar pela marginalidade da Suíça em relação aos grandes feitos parisienses parece, por exemplo, bastante óbvio). Mas há alguns lapsos; penso por exemplo em partes das *Mitologias*, em que Barthes, tendo evocado sua função desmistificadora, admite ter, em algumas ocasiões, se permitido o alívio de algumas descrições mais ontológicas e bachelardianas. Da mesma forma, DeMan se rende à tentação sedutora de um tipo de crítica bastante diferente (por ele repudiada de forma muito explícita) quando observa, a respeito da *Nouvelle Héloïse*:

> As paixões são assim concebidas como necessidades patológicas, e também por isso são efetivamente valorizadas em termos de prazer e de dor. A alegoria inevitavelmente resvala para o vocabulário eudemonístico. Em suas versões mais domésticas, esse vocabulário gera uma mistura de doçura erótica e de artifício, de "*doux modèle*" com "*âcres baisers*", que permeia muito da ficção de Rousseau. Ele mesmo comparou *Julie* ao "*soave licor*" (Tasso) que disfarça o azedume da verdadeira declaração, e esse sabor um tanto enjoativo capta o exato aroma do "mau" gosto necessário de Rousseau. Sempre podemos nos consolar desse exagero com o vigor higiênico do *Contrato social* (*AR* 209).

Ainda assim, pode-se admitir que essa dimensão particularmente corpórea ou fenomenológica dos textos de Rousseau é repulsiva a ponto de impedir qualquer espécie de "sedução". A dimensão epistemológica é mais esclarecedora: "para uma mente tão desconfiada quanto a de Rousseau, bem pouco inclinada a ter fé em qualquer voz, incluindo a sua, parece pouco provável que tal corrente de deslocamentos possa ser dominada sem maiores complicações" (*AR* 225). Aqui a paranóia e a baixa auto-estima, que poderiam levar outro crítico a sentir-se inclinado para qualquer variedade de psicanálise existencial, tornam-se uma "queda afortunada" ou um "incidente feliz", que define o privilégio epistemológico do pensamento e da escrita de Rousseau. Isso nos permite agora observar, de modo único, o forjar de uma conceituação histórica *ex nihilo*, e seu desmantelamento simultâneo devido à suspeita e à desconfiança — uma construção seguida imediatamente, e no mesmo texto, de uma desconstrução. Ainda que uma retórica mais geral da "desconstrução" (como uma ideologia) vai além e sugere que "todos" os grandes textos se desconstroem dessa maneira, ou que toda linguagem literária sempre o faz, essas asserções não podem ser generalizadas com base na análise de Rousseau; ao mesmo tempo, outras "explicações" das possibilidades epistemológicas privilegiadas em Rousseau a esse respeito — sua "paranóia" ou sua situação histórica e social — já foram estrategicamente bloqueadas por DeMan ("mais interessantes por seus resultados do que por suas causas").

O tópico crucial da análise de DeMan será então a maneira pela qual a mente de Rousseau construiu o assim chamado estado de natureza: não apenas o passado em geral, mas o passado histórico *necessário* — o que resta, o

que tem que ter estado lá, quando removemos a frivolidade e o luxo da "civilização", como esta já fora definida e identificada no *Primeiro discurso*. É nesse ponto que se torna crucial distinguir a perspectiva de DeMan a respeito do *Segundo discurso* ("Sobre a origem da desigualdade") da de Derrida (em *Da gramatologia*). Na verdade, isso me parece, pelo menos por agora, ser bastante útil como hipótese de trabalho: presumir desde o começo que esses dois corpos teóricos "assinados" não têm nada a ver um com o outro, ainda mais numa situação em que os nomes dos dois são quase sempre evocados em conjunto, sob a rubrica da "desconstrução". Essa hipótese de trabalho terapêutica será de fato melhor justificada pela caracterização da metafísica de DeMan que quero apresentar, e que será bem diferente das posições geralmente associadas a Derrida.

Mas nesse caso em particular — a questão do "estado de natureza" — certas diferenças de ênfase iniciais podem ser definidas de forma bastante clara. DeMan vai caracterizar o estado de natureza como uma "ficção" (*AR* 136), assim como vai considerar a filosofia política de Rousseau (incluindo as constituições ideadas pelo *philosophe*) como um conjunto de "promessas", e suas narrativas a respeito de seu próprio passado como um conjunto de "desculpas". Esses termos já de certa forma desqualificam o que está além do presente como um conjunto de projeções subjetivas; ou melhor, uma vez que já tivemos ocasião de observar a hostilidade de DeMan ao "subjetivo" como tal (e voltaremos a isso novamente) como um conjunto de convenções sociais bem inconsistentes. Pensar, por exemplo, na Constituição dos Estados Unidos como uma "promessa", por mais que essa descrição possa ser uma forma de estranhamento, é também uma forma de adotar uma perspectiva na qual a força das instituições (e dos aparelhos ideológicos de Estado de Althusser) ficam estranhamente invisíveis. A culpa existencial também se transformará em algo como a "motivação da técnica" no sentido empregado pelos formalistas russos, um efeito posterior da estrutura dos enunciados (*AR* 299). A própria categoria de "ficção" parece estranhamente antiquada e "estética" na atmosfera de hoje, permeada pelos simulacros e pela teoria da sociedade de imagens; e também pela extensão das tendências contemporâneas da psicanálise, em que a "fantasia" e o imaginário parecem ter uma eficácia mais poderosa do que a realidade ou a razão; e, ainda, pela teoria historiográfica, em que os vários passados empíricos parecem não ser ideologicamente mais convincentes do que a "ficção" específica de Rousseau. Se a teoria da narrativa conseguiu alguma coisa substancial em nossos dias, foi deslocar poderosamente a velha categoria do "ficcional" (e junto com ela — sob as várias transformações, algo que é igualmente importante para DeMan — a da "linguagem literária"). Por ora, no entanto, basta assinalar, nos textos de DeMan, a presença operativa de categorias mais antigas como "ficção" e "ironia", as quais o texto derridiano não parece nem respeitar nem levar em consideração. O interesse de Derrida (resumindo bastante) não está voltado para a ficcionalidade da "expe-

riência" do passado que o relato de Rousseau parece pressupor, mas para as contradições internas de sua formulação. Tentar, através do pensamento, voltar a uma situação que precisa ter existido (a linguagem tem que, em algum momento, ter aparecido entre os hominídeos; tem que ter havido um tempo em que os excedentes não existiam, em que as intituições sociais e tribais lentamente começaram a aparecer) exige que postulemos, seja em nossa linguagem, seja em nossos escritos, uma condição na qual essas duas "propriedades" estavam ausentes, uma empreitada cujas muitas contradições e incoerências podem ser pelo menos dramatizadas por esta: a dificuldade, para alguém que "tem" a fala e a escrita, de imaginar o que sua ausência poderia causar. Esse enfoque específico abrange então a imaginação de toda mudança radical ou diferença, e coloca a questão de como alguém inserido em um sistema no presente tem a possibilidade de fazer qualquer apreciação sobre uma condição radicalmente diferente, uma vez que por definição a tese da diferença e da mudança significa exatamente que o passado é inacessível e inimaginável. Mas a força do argumento de Derrida exige como precondição política e intelectual que continuemos a "acreditar" na diferença do passado, a despeito da incoerência dessa conceituação; a ficcionalidade de DeMan não parece mais colocar esse dilema angustiante. O estado de natureza é rebaixado a uma colocação opcional; ou melhor, seu conteúdo histórico é deslocado por um tipo bastante diferente de interesse filosófico, que seria enganoso caracterizar como epistemológico, e no qual o problema das origens é também de certo modo transformado: trata-se aí da questão do nascimento da *abstração* e da própria conceituação filosófica como tal, e essa ênfase vai então resultar em uma leitura bastante diferente do texto de Rousseau e também do resto de sua obra.

Sua análise se coloca sob o signo da metáfora, uma palavra e um conceito de que sempre nos devemos aproximar com cuidado em se tratando dos escritos de DeMan, uma vez que sua função tradicionalmente apologética nos escritos literários e estéticos (a metáfora como a marca registrada do gênio, ou como a própria essência da linguagem poética) é sempre inexoravelmente excluída. Na verdade, de forma paradoxal, a metáfora é "essencialmente antipoética" (*AR* 47); e de forma ainda mais paradoxal, longe de ser o próprio cerne do figura e o espaço em que a linguagem é liberada do literal e do referencial (o que é, via de regra, o ponto de vista da estética romântica e modernista, pelo menos quando estas se tornam ideologias do estético e são transmitidas de forma vaga, como idéias gerais), para DeMan a metáfora é algo como a fonte e a origem, a causa profunda, da própria ilusão do literal e do referencial: "A metáfora despreza o elemento ficcional, textual, na natureza da entidade que ela conota. Pressupõe um mundo no qual os eventos intra ou extratextuais, as formas figuradas ou literais da linguagem podem ser diferenciados, um mundo em que o literal e o figural são propriedades que podem ser isoladas e conseqüentemente trocadas e substituídas umas pelas outras" (*AR* 152). "Isso é um erro", acrescenta DeMan, "ainda que

se possa dizer que não seria possível termos a linguagem sem esse erro". Fica assim claro que qualquer que seja o estatuto dos tropos em DeMan, não devemos supor que a metáfora foi destronada para que se promovesse alguma outra figura (por exemplo, a metonímia ou a catacrese) à posição central em qualquer suposta estrutura poética. Voltaremos em seguida a essa questão de retórica, e em especial ao problema peculiar que ela configura aqui, o de depender de uma distinção entre o literal e o figurativo ao mesmo tempo que procura solapá-la. Por ora, basta utilizar esse trecho como uma ilustração do que é mais problemático e desconcertante na argumentação de DeMan, e talvez o que nela é mais "dialético", a saber, exatamente essa mudança da estrutura para o evento, da colocação de uma relação estrutural no interior de um momento textual para seus efeitos subseqüentes, o que então acaba por desagregar a estrutura inicial. Esse é o sentido no qual a metáfora é, e ao mesmo tempo não é, um "erro": ela gera ilusões; no entanto, na medida em que é inescapável, parte da própria estrutura da linguagem, a palavra "erro" não parece ser particularmente adequada, uma vez que não dispomos de nenhum espaço que nos permita sair da linguagem para fazer tais julgamentos. (Este era, no entanto, o procedimento de Rousseau e sua ilusão epistemológica; e há um sentido em que, como veremos, o esforço extraordinário de DeMan reproduz o de Rousseau em um nível teórico mais sofisticado, e pode, desse modo, ser considerado como uma forma tardia do racionalismo do século XVIII.)

O *Segundo discurso* será então encenado — utilizando as próprias categorias de Rousseau — como uma tensão entre os nomes e as metáforas ou, se se preferir, como um resvalamento dos nomes às metáforas. O "nome", aqui, seguindo Rousseau, é tomado de forma relativamente não-problemática, como um uso de linguagem que isola o *particular* em seu sentido forte do absolutamente individual e único, o "heterogêneo", para usar uma terminologia contemporânea, o que não pode ser subsumido na categoria do geral ou do universal: uma interseção da linguagem humana e da radical "diferença" das coisas entre si e com relação a nós. Colocar a questão assim já é começar despertando o sentido da peculiaridade, e de fato a própria perversidade e a impossibilidade, inerentes ao ato de nomear: "árvore" já não parece mais ser o "nome" do "*great-rooted blossomer*" que vejo da minha janela; do mesmo modo, ainda que algumas pessoas consigam dar um nome para seus carros favoritos, normalmente não damos um nome para nossa poltrona favorita, ou para nosso pente ou escova de dentes preferidos. Quanto a todos esses outros nomes, os "próprios", Lévi-Strauss nos ensinou muito bem que nomes são partes de sistemas classificatórios, algo que de imediato subverte a pretensão do nome individual à singularidade (em outros tipos de lingüística, essa função particularizadora é assumida pela operação quase sem palavras dos *dêiticos* — o "este" ou "aquele", o apontar para uma especificidade, de outro modo inefável, do objeto único no aqui e no agora). Mas os argumentos de DeMan não são

particularmente invalidados por essas considerações, que apenas levam a operação metafórica de volta para um estágio anterior no tempo e confirmam a futilidade da linguagem em geral, cujas "propriedades" arraigadamente generalizadoras, conceitualizadoras e universalizantes resvalam sobre a superfície de um mundo de coisas singulares e impossíveis de se generalizarem. Pensar sobre essa questão desse modo acaba inevitavelmente por projetar uma imagem ontológica (ou metafísica) do mundo e da linguagem (a que voltaremos adiante).

Mas a linguagem *aparece*; nós realmente damos nomes às coisas e falamos sobre elas, quer isso seja um erro ou não; e os procedimentos racionalizadores do século XVIII levaram Rousseau a tentar "entender" (ou "explicar") essa situação através da dedução genética ou histórica de um estágio no qual ela ainda não estava presente: "Os repetidos contatos entre o homem e as várias entidades, e entre as próprias entidades, têm necessariamente que ter engendrado, na mente do homem, a percepção das relações" (Rousseau, citado em *AR* 155). Tais relações — primeiramente comparações ("grande, pequeno, forte, fraco") e depois o próprio número — marcam o nascimento de uma verdadeira conceituação e abstração; ou, se preferirmos, de uma abstração que se entende como tal (diferentemente da denominação, que ainda pretende respeitar o particular e *não* fazer comparações). A relação conceitual recobriria o particular e o converteria em uma série de equivalências ou identidades: não é possível, em outras palavras, evocar as diferenças quantitativas entre duas entidades (essa árvore é *maior* que aquela) sem ter colocado, de algum modo, sua equivalência (ou semelhança), pelo menos nesse aspecto. O reino do nome termina então nesse ponto, e começa o da palavra, do conceito, da abstração, do universal. Evidentemente DeMan vai promover a identificação crucial dessa transformação com a operação da metáfora. O conceito implica uma decisão preliminar sobre a semelhança de um grupo específico de identidades entre si (a partir daí nós as chamamos de homens, árvores, poltronas etc.). No entanto, naquele nível da decisão preliminar, as entidades não têm nada em comum umas com as outras; são todas coisas existentes distintas, e portanto, naquele momento virtualmente pré-lingüístico, "comparar" duas "*blossomers*" distintas é um ato lingüístico tão abusivo quanto descrever "meu amor" como "uma rosa vermelha, vermelha". Essa identificação do aparecimento da abstração como uma operação metafórica por certo é muito mais do que uma glosa desse trecho específico da obra de Rousseau: ela é também um ato estratégico, que permite o aparecimento do sistema "retórico" único de DeMan, como veremos mais adiante. Uma pausa nessa altura do processo de "construção teórica" nos dá a oportunidade de ver, de forma um pouco mais clara, o que pode ter em comum com alguns outros espécimes do pensamento contemporâneo aquilo que parece ser único e inclassificável no trabalho de DeMan.

Adorno é o mais próximo daqueles cuja visão da tirania do conceito — a assim chamada teoria da identidade, a violência imposta sobre o heterogêneo pelas identidades abstratas da Razão (as semelhanças de Rousseau, as metáforas de DeMan) — tem uma função diagnóstica correlata (algo que também pode ser detectado nas tentativas freqüentes de se comparar sua "dialética negativa" com a "desconstrução" derridiana). Colocar entre parênteses a diferença entre uma filosofia que descreve esses fenômenos no nível do conceito e uma teoria que os procura no próprio padrão dos fatos lingüísticos significa deixar em suspenso a questão (talvez metafísica) da prioridade ontológica da linguagem sobre a consciência; mas exige que sublinhemos, de passagem, a maior narratividade interna do relato de DeMan, se comparada com, digamos, a narratividade externa da "dialética do Iluminismo". Em DeMan, como veremos, o fato estrutural da metaforização tem conseqüências fatuais para o texto e seu conteúdo, conseqüências que serão eventualmente classificadas e tipologizadas nas várias formas de alegoria. Em Adorno, a tirania do conceito, a abstração, a "identidade" podem ser vencidas de várias maneiras, entre as quais a proposta de uma "dialética negativa" funciona como algo semelhante a uma codificação e a um programa estratégico global. Em Adorno, no entanto, como no caso da metáfora em DeMan, o conceito continua vigente e é um componente inerradicável do pensamento (de tal forma que o "erro" é aqui uma caracterização apropriada e inadequada ao mesmo tempo). Mas Adorno — nesse ponto, como Rousseau e bem diversamente de DeMan — sente-se capaz de reconstruir uma narrativa histórica externa que possa dar conta do aparecimento da abstração (semelhança em Rousseau, razão ou o "domínio" iluminista sobre a natureza, para Adorno e Horkheimer). Nas duas versões, essa narrativa está centrada no medo e na vulnerabilidade dos hominídeos diante de uma natureza desmesuradamente ameaçadora, contra a qual apenas o pensamento oferece um instrumento durável de proteção e de controle. DeMan, que, como sabemos, teve uma experiência histórica maior do medo e da vulnerabilidade do que a maioria dos norte-americanos, exclui explicações desse tipo, que ele sem dúvida classificaria de "menos interessantes".

As afinidades mais profundas da problemática de DeMan são com o próprio Marx, em especial no relato deste sobre os quatro estágios do valor (um relato que pode, é claro, também ser lido como a narrativa de um aparecimento, ainda que não precise necessariamente ser assim). DeMan não viveu o suficiente para explorar e articular um encontro com o marxismo, que ele nos prometera em seus últimos anos. *Allegories of reading*, no entanto, já inclui uma indicação substancial que desloca o encontro com o marxismo do antropológico (necessidades, natureza humana etc.) para o que ele chama de "conceituação lingüística":

> Mas o fundamento econômico da teoria política em Rousseau não está lastreado em uma teoria das necessidades, dos apetites e dos interesses que pudesse

> levar a princípios éticos do certo e do errado; ele é correlativo de uma conceituação lingüística e portanto não é materialista nem idealista, nem meramente dialético, uma vez que a linguagem é desprovida de autoridade representacional e transcendental. A complexa relação entre o determinismo econômico de Rousseau e o de Marx só poderia, e só deveria ser, abordada desse ponto de vista (*AR* 158).

Assim como os de Derrida, os encontros teóricos de DeMan com o marxismo parecem ter sido mediados primeiramente por Althusser, cujo trabalho sobre Rousseau era admirado por DeMan (para ele essa era uma leitura errônea *interessante* (*AR* 224) e muito mais útil do que as leituras errôneas banais das abordagens psicanalíticas, biográficas, temáticas e disciplinares). É preciso confessar que Rousseau sempre foi, para o marxismo (assim como para todo mundo), um estorvo: a absorção do materialismo mecânico do século XVIII pela tradição marxista não foi acompanhada de nenhuma tolerância maior pelo "idealismo" e "sentimentalismo" de Rousseau. Mas reler o *Contrato social* é ver a Convenção aparecendo bem diante de nossos olhos; e, ao mesmo tempo, vale lembrar que os debates sobre a tendência jacobina (aqui articulados de forma profética por Rousseau) na história subseqüente das formações políticas de esquerda ou marxistas em geral não têm abordado de forma adequada a relevância contínua do *Contrato social* para os problemas do partido e do Estado, da "ditadura do proletariado" e da necessidade de se projetar uma democracia socialista mais avançada, para além das formas de representação parlamentar burguesa. Entretanto, a sugestão sagaz e valiosa de DeMan nos aconselha a adiar essas generalizações comparativas da filosofia política e assumir, primeiramente, a tarefa mais trabalhosa de penetrar no tecido lingüístico dessas idéias ou "valores". Na verdade, vamos ver mais adiante que o *Contrato social* não apenas parece exigir esse tipo de leitura, como também é virtualmente incompreensível sem ela.

A problemática mais imediata, no entanto, na qual o marxismo e a desconstrução de DeMan se sobrepõem, pode ser identificada, da perspectiva marxista, como a da "teoria do valor". Essa justaposição torna-se menos desconcertante ao lembrarmos que em Marx "todo o mistério da forma do valor se esconde"[17] no fenômeno ainda mais misterioso da equivalência, no qual o valor de troca e a própria possibilidade de se trocar um objeto por outro, diferente, estão de certo modo lastreados. (A fim de evitar uma confusão terminológica, o leitor deve lembrar que o "valor de uso" desaparece do quadro de imediato na primeira página do *Capital*: marca nossa relação existencial com as coisas únicas, algo a que voltarei logo mais; porém, ele não é, nesse sentido, sujeito à lei do valor ou da equivalência. Na terminologia contemporânea, portanto, podemos dizer que o "valor de uso" pertence ao domínio da diferença e da diferenciação como tal, ao passo que o "valor de troca" acabará sempre, como veremos, sendo descrito como o domínio das

identidades. Mas em Marx esse uso terminológico significa que, daí por diante, o valor como tal e o "valor de troca" serão sinônimos.)

A discussão dos quatro estágios do valor no *Capital*[18] deve também se distinguir da "construção" da assim chamada teoria do valor-trabalho, que, segundo Adam Smith, identifica o valor de uma mercadoria produzida pela quantidade de tempo de trabalho que ela contém. A questão de saber se essa teoria acarreta ou equivale a uma antropologia (no sentido que tanto Althusser quanto o próprio DeMan poderiam denunciá-la) é muito interessante; mas a questão da produção é a outra face, ou a outra dimensão, do fenômeno da "forma do valor" que nos interessa aqui; ela fundamenta o mercado e a troca, e culmina no aparecimento dessa coisa peculiar a que chamamos dinheiro.

De um ponto de vista lingüístico ou retórico, a análise de Marx leva muito mais longe a exploração da "identificação metafórica" — para novas acepções e complexidades — do que a de Rousseau (ou a de DeMan, para quem a metáfora é apenas um ponto de partida, e um ato que possibilita sua leitura). Marx procura desfamiliarizar — "estranhar", se preferirmos — o procedimento aparentemente natural por meio do qual avaliamos os diferentes tipos de objeto e muitas vezes até trocamos uns pelos outros, como se eles fossem de algum modo semelhantes. O mistério consiste em tentar entender o que podem ter em comum um quilo de sal com três martelos, e de que maneira é possível dizer que são "o mesmo". Marx coloca a questão de forma ainda mais nítida ao especificar dois objetos que estão, em princípio, relacionados mais de perto, a saber, "vinte jardas de tecido" e "um casaco", provavelmente o casaco feito desse tecido. Essa escolha é obviamente pensada para colocar o problema um pouco diferente da produção de um *novo* valor, que será sua preocupação central mais adiante no *Capital*.

Estamos claramente aqui de volta ao domínio da metáfora, que é certamente o modo pelo qual temos que chamar esse tipo de identificação de dois objetos diferentes, se essa identificação não for pensável, se permanecer um mistério, ou se não puder ser justificada pela razão conceitual. No meu entender, também para Marx a colocação de uma equivalência continua, nesse sentido, impensável, ainda que possa ser explicada (a teoria do valor-trabalho) de formas estruturais e históricas, que são diferentes, e certamente superiores, às "explicações" quase místicas, em termos de puro medo ou fraqueza, de Rousseau ou Adorno. Há então um sentido em que a análise de Marx da equivalência é totalmente compatível com o relato retórico de DeMan: enxergar essa violência metafórica primeira, através da qual se decreta que duas mercadorias são "a mesma", em termos da função lingüística do próprio tropo, é certamente um enriquecimento do esquema de Marx. Mas Marx, por sua vez, acrescenta algo mais ao relato lingüístico em sua "explicação", em sua narrativa do processo do aparecimento do valor (e só poderíamos determinar que posição esse "algo mais" ocuparia no esque-

ma de DeMan se comparássemos a "narrativa" de Marx com a "fábula" de DeMan a respeito do "nascimento da alegoria a partir da metáfora primeira", que ainda não resumimos aqui).

Há, entretanto, um sentido em que essa exposição do "mistério" em Marx, e a natureza dos objetos envolvidos, modifica e expande bastante o ponto de partida de Rousseau, que se baseava em duas situações relativamente simples: a "identidade" dos objetos e a apreensão de outro ser humano como sendo o "mesmo" que eu (a piedade, a solidariedade); na verdade, a interessante discussão de DeMan sobre o segundo desses estágios do ato metafórico (o Outro, o gigante, o "homem") tem a desvantagem de negligenciar o primeiro, ou, de fato, de fundir de alguma forma nossas relações com os objetos às nossas relações com as outras pessoas. Mas em Marx não se trata mais da questão de se entender como uma árvore pode ser justaposta a outra muito diferente de forma que o "nome" e o "conceito" árvore assim apareçam; trata-se antes de entender como dois objetos completamente distintos (o sal, os martelos, o tecido, o casaco) poderiam ser de algum modo considerados equivalentes. O trabalho epistemológico mais interessante de Marx segue então sua lição metodológica dialética e anticartesiana, a saber, que nós não chegamos às idéias complexas por meio das mais simples, mas, antes pelo contrário, é a intuição das formas complexas que nos dá a chave para entender as mais simples. Partindo da lei do valor, podemos então voltar de forma nova para o problema mais simples dos universais e dos particulares; ou, se preferirmos, a própria abstração e o pensamento conceitual (a "conceituação lingüística" de DeMan) devem ser antes colocados no campo maior de operação da lei do valor, antes que seus efeitos filosóficos e lingüísticos mais especializados possam ser entendidos. Ou, finalmente, para sermos ainda mais "vulgares" (isto é, mais ontológicos), a própria abstração filosófica e lingüística é, em si mesma, um efeito e um subproduto da troca.

Na descrição de Marx da maneira pela qual, dos dois termos da equivalência, um acaba servindo como *expressão* do outro ("o tecido expressa seu valor no casaco, o casaco funciona como o material em que o valor é expresso [*MC* 139]), podemos ver uma antecipação dialética mais rica da doutrina da metáfora como teor e veículo. Ao mesmo tempo, a própria irreversibilidade da equação por meio da qual dois objetos são declarados ser "o mesmo" em termos de valor introduz então um processo temporal nessa estrutura, de uma forma compatível com os relatos de DeMan sobre a geração da "narrativa" a partir da metáfora e das formas alegóricas subseqüentes que resultam dessa tendência estrutural. Mas a palavra *temporal* não deve ser tomada aqui como denotando a participação de um tempo "real" ou existencial, nem de um tempo histórico. Como já sugeri, é possível ler o relato de Marx sobre as quatro formas do valor de maneira genealógica, narrativa, "continuísta" ou histórica: as primeiras equivalências são formadas na interseção de dois sistemas autônomos ou formações sociais auto-suficientes: o sal não tem nenhum "valor de troca" em nossa tribo, mas como não temos metais, e como

os nossos vizinhos parecem estar interessados no sal e concordam em nos dar objetos de metal em troca, aparece aí uma forma "acidental" de equivalência. Quando esse modo de comparar diferentes objetos e de colocar suas equivalências é delineado no interior de uma formação social autárquica, temos como resultado um novo tipo de movimento, através do qual um grande número de equivalências provisórias são sucessivamente estabelecidas para vários objetos: momentos "metafóricos" surgem intermitentemente e depois desaparecem de novo, apenas para voltar a aparecer em pontos distantes da rede social. Essa é então "a forma total ou expandida de valor", uma espécie de cadeia de equivalência infinita e infinitamente provisória, que atravessa o mundo objeto de uma formação social, e segundo a qual os objetos mudam incessantemente de lugar entre os dois pólos da equação do valor (que, como já dissemos, não é reversível). As pessoas fazem trocas sem parar, sem nenhuma estabilidade no processo: "a expressão relativa do valor de uma mercadoria nunca é incompleta, porque o conjunto de suas representações nunca chega ao fim. A corrente da qual cada equação de valor é um elo é passível de ser aumentada a qualquer momento por uma mercadoria recém-criada, que dará o material para uma nova expressão de valor" (*MC* 156). Esse momento pode, é claro, também ser descrito a partir de uma perspectiva diferente, segundo a qual a ênfase é posta no caráter provisório dos momentos e na subseqüente dissolução incessante do valor: a própria lei do "valor", ainda não institucionalizada e solidificada em um *medium*, é então em todos os pontos totalmente consumida e desaparece feito fumaça em cada transação. Tal descrição corresponde ao que Baudrillard chama de troca simbólica (o momento utópico de sua própria visão da história, cujo nome foi significativamente modificado a partir de Mauss; o sistema *kula* de Malinovski foi algumas vezes considerado como uma projeção formalizada desse momento, ainda que pudesse facilmente ser considerado como sua reificação e transformação em algo diferente; ao mesmo tempo, deveria ficar bem clara a relação da leitura de Baudrillard com a celebração antropológica do excesso, da destruição e da festança por Bataille).

Uma vez que essa infinita, "in-terminável" corrente de trocas se torna intolerável, aparece a "forma geral do valor" para selar a uniformidade do processo, produzindo, digamos assim, o seu próprio conceito ("o valor" como uma idéia geral ou propriedade universal), que então se materializa em um único objeto designado para servir de "*standard*" para todo o resto. Mas essa é uma operação muito peculiar e contraditória: "a nova forma que acabamos de obter expressa os valores do mundo das mercadorias através de uma só mercadoria apartada do mundo" (*MC* 158). O objeto assim selecionado tem um papel impossível de cumprir, porque ele é tanto uma coisa do mundo, com um valor potencial, como todas as outras coisas, e algo separado do mundo objeto, a que se pede, de fora, que faça a mediação do sistema de valor deste último. Não é incrivelmente surpreendente encontrarmos as vacas cumprindo esse papel (a descrição clássica de Evans-Pritchard

dos nueres); pelo menos elas nos podem acompanhar sozinhas e em seu próprio ritmo, mas certamente se trata de um processo terrivelmente desajeitado. Gayatry Spivak propôs que repensássemos a formação do cânone literário em termos dessa dialética dos estágios de valor — uma idéia verdadeiramente muito sugestiva)[19]. Mas eu me inclinaria a correlacionar esse terceiro estágio, no qual um objeto do mundo passa a ter dois papéis como um equivalente universal emergente, ao símbolo e ao momento simbólico do pensamento: em termos culturais, nos vários esforços dos modernistas para dotar de uma espécie de força universal uma representação sensorial qualquer de uma visão de mundo (os "mitos" universais que Eliot pensava ver aparecer em Joyce); mas em termos filosóficos, na virada universalizante do *pensée sauvage*, a ponto de alcançar a abstração conceitual, como nos pré-socráticos, em que um único elemento do mundo ("tudo é água, tudo é fogo") é colocado como o fundamento do ser.

O que se segue, portanto, não será apenas abstração; será alegoria e um esforço desesperado de se alcançar um "conceito" que necessariamente falha, e por isso se marca como um fracasso a fim de ter sucesso, a despeito de si mesmo. Em Marx essa é, evidentemente, a forma dinheiro, e suas famosas páginas sobre o fetichismo da mercadoria são um relato dramático exatamente desse sucesso e fracasso e de suas conseqüências específicas. Para nossos propósitos aqui, será útil transcodificar o "fetichismo da mercadoria" em termos de um vasto processo de abstração que se alastra por toda a ordem social. Se nos lembrarmos da notável formulação de Guy Debord da imagem como "a forma final da reificação da mercadoria" (em *The society of the spectacle*), veremos de imediato a relevância da teoria para a sociedade contemporânea, para a mídia e para o próprio pós-modernismo. Ao mesmo tempo, se for plausível minha sugestão de que o exame feito por DeMan das conseqüências do momento metafórico inaugural tem afinidades mais profundas com as observações de Marx sobre o aparecimento do valor, então essa afinidade também abre a possibilidade de uma relação entre as noções de textualidade de DeMan e as preocupações mais propriamente pós-modernas com a dinâmica peculiar da significação da mídia, que a princípio parecem tão distantes dele.

De qualquer maneira, essa reconstituição dos "estágios" da noção de valor deveria também dar a possibilidade de afirmar que a *Darstellung* de Marx não é propriamente uma narrativa: isso porque os primeiros estágios como que se colocam fora da narrativa e são apenas reconstruídos genealogicamente. Nesse aspecto, o "valor" tem uma dinâmica comparável à atribuída à linguagem por Lévi-Strauss: como esta última é para ele um sistema, ela não pode vir a existir por partes. Ou começa a existir de repente, ou simplesmente não existe, o que equivale a dizer que é abusivo (porém inevitável) transferir termos que são significativos somente num sistema lingüístico para os fragmentos aleatórios, os ruídos e gestos, que, em retrospecto, parecem preparar seu aparecimento.

É uma pena que DeMan não insista de forma mais enfática na retomada desse drama do universal e do particular do *Segundo discurso* na arena "política" mais ampla do *Contrato social* (ele parece ter tido receio de que a palavra *metafórico*, usada de forma tão característica por ele nesses contextos, degenerasse em um estereótipo "orgânico" enfraquecido, calculado para reforçar as costumeiras leituras equivocadas desse texto). Mas, como sugere sua interessante caracterização da "estrutura metafórica do sistema de números" (*AR* 256) (o Um do Estado, o Muitos do povo), a situação é bastante comparável. Entretanto, nesse estágio mais avançado de sua própria *Darstellung*, DeMan já se deslocou para o que podemos chamar a "indeterminância" da linguagem legal, ou seja, sua capacidade de ter uma função significativa em novos contextos totalmente imprevisíveis, algo caracterizado por um lado como uma "promessa" e, por outro, como a tensão entre duas funções da linguagem, a constatativa e a performativa ("a lógica gramatical funciona apenas se suas conseqüências referenciais forem ignoradas" [*AR* 269]).

Mas certamente não há nenhuma instância mais dramática do surgimento da abstração metafórica e do universal conceitual a partir do domínio da particularidade e heterogeneidade do que o aparecimento — ou melhor, para Rousseau, o desvelamento, uma vez que este sempre fora o ato primeiro que antes de mais nada assegurava a existência da "sociedade" — da própria vontade geral. DeMan corretamente insiste em que as conseqüências estruturais dessa unificação primeira no âmbito do social são bastante diferentes do ponto de vista textual das que encontramos no *Segundo discurso*. Mas o dilema é ainda mais acentuado aqui, uma vez que em Rousseau fica muito difícil descender novamente da universalidade da lei no nível da vontade geral para as decisões contingentes através das quais a lei de alguma forma se ajusta aos conflitos específicos ou, como ele diria, às circunstâncias referenciais. Mas esse é um outro *locus* no qual a interseção com o marxismo poderia ser frutífera: as queixas sobre a natureza pouco desenvolvida da dimensão política do marxismo poderiam decerto levar eventualmente a uma nova atenção para a relação entre a abstração "econômica" (valor) e aquela outra instância abstrata ou universal que é o Estado ou a vontade geral.

Nesta longa exposição da confluência entre as preocupações de *Allegories of reading* e a problemática marxista, algo tem que ser dito sobre os próprios códigos como instrumentos terminológicos que permitem ou excluem alguns tipos de trabalho. A vantagem do código de "valor" em Marx — por oposição à "retórica" de DeMan ou às noções adornianas de "identidade" ou do "conceito" — é que ele desloca ou transforma o problema filosófico do "erro", que nos tem atrapalhado no decorrer de toda esta exposição. É demasiado superficial, mas não de todo errado, sugerir que as concepções de erro, como as que informam as posições de DeMan e de Adorno, logicamente pressupõem alguma fantasia anterior sobre a "verdade" — a adequação da linguagem ou do conceito a seus respectivos objetos

—, a qual, como no amor não-retribuído, acaba se perpetuando em conclusões céticas e desiludidas. Nada parecido com isso pode ocorrer no campo terminológico regido pela palavra *valor*. A terminologia do erro sempre acaba sugerindo que, a despeito dela, nós poderíamos dar um jeito de nos livrarmos do erro através de mais um esforço de pensamento. De fato, muito da tortuosidade da prosa de DeMan, assim como da de Adorno, é resultado dessa necessidade de dar cabo dessa implicação não desejada e de sempre reforçar a "objetividade" desses erros ou ilusões, que são parte integrante da linguagem e do pensamento e, nesse sentido, não podem ser retificados, ou pelo menos não aqui e agora. Nesse aspecto, DeMan se afasta totalmente de Adorno e até do próprio Derrida, no qual há muitas indicações de que uma transformação radical do sistema social, ou da própria história, poderia abrir a possibilidade de se desenvolver novos tipos de pensamento e de conceito: algo totalmente inconcebível na visão que DeMan tem de língua. A noção do valor, no entanto, tem a vantagem de não implicar ou acarretar nenhuma das questões relativas a erro ou verdade: suas instâncias podem ser julgadas de outras maneiras (desse modo, tanto Lukács quanto Gramsci consideravam que o propósito central da revolução era a abolição da lei do valor), mas suas abstrações são objetivas, históricas e institucionais, e por isso elas levam nossa crítica da abstração para novas direções.

Uma outra maneira de dizer isso é enfocar o modo pelo qual o próprio aparato conceitual de DeMan — algumas vezes chamado de "retórica" — desempenha também uma função mediadora. Nossa discussão de seu uso peculiar da palavra *metáfora* para designar a conceituação em geral sugere que o que está em jogo aqui é algo um pouco mais complicado que uma simples (a palavra "elaborada" seria mais apropriada) reescritura dos materiais textuais em termos de uma tropologia: algo que poderia ser uma caracterização adequada do trabalho de Hayden White ou de Lotman ou do grupo *mu* (de que DeMan sempre procurou se distanciar estrategicamente). Na verdade, o uso mais amplo da noção de metáfora como mediação abre o espaço para uma associação terminológica da tropologia com uma série de outros objetos e materiais (políticos, filosóficos, literários, psicológicos, autobiográficos) em que um tipo específico de exposição dos tropos e de seus movimentos torna-se então autônomo. A metáfora é assim o *locus* crucial do que chamamos de transcodificação em DeMan: não se trata a princípio de um conceito estreitamente tropológico, mas sim do lugar em que a dinâmica dos tropos é considerada "igual" a uma série de fenômenos identificados por outros códigos ou discursos teóricos de formas que não são, nem podem ser, relacionadas (abstração é a linguagem que estamos usando aqui). Assim, a metáfora em si mesma é, em DeMan, um ato metafórico e uma junção violenta de objetos distintos e heterogêneos.

Na mesma chave, podemos dizer algo parecido em relação aos outros tipos de instrumentos lingüísticos ou retóricos que são utilizados ocasionalmente em *Allegories of reading*. Em especial, muitos já apontaram que o ter-

mo geral *retórica* (ou o termo substituto, *leitura*) não dá conta da incompatibilidade entre a terminologia dos tropos e a terminologia bastante diferente de J. L. Austin, que estabelece uma distinção entre diferentes tipos de atos de fala performativos ou constatativos. Mas certamente o extraordinário sucesso de Austin nas teorias posteriores se deve em parte aos limites estruturais da própria lingüística, que precisa se constituir excluindo tudo o que está fora do enunciado (a ação, a "realidade" e assim por diante); Austin inventa uma maneira de falar em termos "lingüísticos" sobre essa realidade não-lingüística excluída, como uma espécie de um novo "outro" no interior da linguagem-filosofia. Essa maneira de falar, ao assegurar um lugar para a ação no *interior* de uma nova terminologia lingüística, justifica então a extensão desta terminologia para abarcar "tudo". Vimos DeMan abordar a oposição de Austin em termos de "gramática" e "retórica": algo que reconhece a tensão mas a reincorpora de novo à linguagem sem "resolvê-la" (longe de mim, no entanto, sugerir que ela *possa* ser resolvida). Encontramos aqui então uma espécie de transcodificação estratégica, mas de um tipo um tanto diferente que incorpora o outro estrutural de um dado sistema dando-lhe um nome tirado do campo terminológico do próprio sistema.

E o que acontece, enfim, com o argumento ontológico que é sempre usado para sustentar a primazia de um código sobre o outro (o que vem primeiro, a linguagem ou a produção?)? Podemos admitir que a linguagem seja única e *sui generis*, ainda que seja difícil perceber como seres essencialmente lingüísticos como nós teríamos a possibilidade de chegar a essa conclusão limitada: é também evidente que DeMan foi muito além da maioria das pessoas em seu esforço incansável e autopunitivo de entender a mecânica da linguagem no instante em que esta se coloca em funcionamento. Mas a primazia do código lingüístico ou hermenêutica não fica assim assegurada, nem que seja apenas pelo motivo nietzschiano de que a primazia de nenhum código jamais pode ser assegurada. "Se toda linguagem é sobre a linguagem" (*AR* 153), isto é, "se toda linguagem é uma linguagem sobre a denominação, ou seja, metalinguagem conceitual, figurativa e metafórica" (*AR* 152-3), não se segue necessariamente que um código teórico organizado em torno do tema ou do tópico da linguagem tenha uma primazia ontológica básica. Nesse sentido, toda linguagem pode ser "sobre a linguagem", mas falar sobre a linguagem não é no fim das contas diferente de falar sobre qualquer outra coisa. Ou, como poderia dizer Stanley Fish, não haveria nenhuma conseqüência prática dessas "descobertas" sobre a disfuncionalidade mais profunda de todos os usos de palavras. Mas nem todas as contradições no trabalho de DeMan (nem mesmo as mais interessantes) vêm de suas tentativas de transformar a análise em método e de generalizar uma ideologia (ou até mesmo uma metafísica) de suas extraordinárias leituras de textos ou enunciados individuais.

Por exemplo, essas questões essencialmente filosóficas sobre a primazia da linguagem têm que ser totalmente diferenciadas das questões meto-

dológicas, nas quais uma certa abordagem da linguagem em vários tipos de texto é defendida. Diferentemente do que demonstramos em relação ao Novo Historicismo, e também distintamente de certos momentos em Derrida (especialmente quando este se aproxima dos motivos psicanalíticos), as homologias não desempenham nenhuma função em DeMan, isso porque elas implicam uma analogia entre objetos e conteúdos, ou matérias-primas, no interior do discurso; enquanto em DeMan assistimos, digamos assim, ao próprio aparecimento do discurso, de forma que não podemos nem dizer que o conteúdo está presente e pode ser examinado (e quando aparece, à maneira da "motivação da técnica" dos formalistas russos, nossa própria perspectiva vai exigir que o tomemos como um pretexto do discurso em questão e sua projeção: a "culpa" é a miragem produzida pelo discurso confessional). Não seria totalmente correto dizer que as várias maneiras através das quais os discursos aparecem são homólogas, apesar de ser bem grande a tentação de ler as variedades de alegorias em DeMan como variações de uma mesma estrutura. Em vez disso, da mesma forma que com as múltiplas linhas evolutivas da tradição marxista, somos levados a ver as múltiplas maneiras peculiares através das quais a linguagem se defronta com seus problemas insolúveis de denominação como dificuldades e complicações provisórias, como uma série de formações textuais específicas e localizadas, que não podem ser teorizadas e ordenadas como lei (ainda que em algumas ocasiões acabe acontecendo exatamente assim).

A função da teoria — e o que lhe dá a aparência de um método que pode ser transportado de um tipo de objeto verbal para outro — parece antes ser seu esforço de desacreditar a autonomia das disciplinas acadêmicas, e desse modo a classificação dos textos que elas perpetuam, em filosofia política, especulação histórica e social, romances e peças, filosofia e escritos autobiográficos, cada um dos quais pertence a uma tradição diferente. Aqui está, finalmente, a outra razão mais profunda por que Rousseau se transformou em um objeto de estudo privilegiado: como poucos outros escritores, ele não só escreveu vários gêneros e formas discursivas (mas então, nesse caso, o próprio "século XVIII" é privilegiado, na medida em que todos os gêneros ainda estão subsumidos na categoria das "*belles lettres*" e são produzidos indiferentemente por todos os intelectuais), mas, como uma espécie de autodidata, ele parece ter sentido que reinventava todos eles *ex nihilo*, de forma que suas extraordinárias produções "feitas em casa" parecem nos dar acesso às origens do próprio gênero. O imperialismo através do qual os textos políticos e filosóficos são aqui reatrelados aos estudos literários (ou melhor, ao tipo bem especial de leitura retórica que DeMan tinha em mente) — assim como a polidez com a qual ele demonstra seu desprezo pela falta de jeito com que as outras disciplinas transformaram rapidamente as estruturas verbais em vagas idéias gerais (*AR* 226) — vai parecer um tanto diferente se nos lembrarmos de que ele pensava a mesma coisa também da maioria das análises literárias. Essas são lições terapêuticas cuja

validade vai variar de acordo com o estado da disciplina em questão; a mais oportuna e surpreendente é aquela destinada mais a uma tendência do que a um campo, a saber, a psicológica e a psicanalítica. O capítulo sobre o *Pigmalião* finalmente desmantela as noções do "eu" (*AR* 236), enquanto o capítulo sobre *Julie* acaba de vez com o "autor". A demolição aqui foi tão completa que, paradoxalmente, quando chegamos às *Confessions*, sobra muito pouco para cumprir desse programa específico, de forma que DeMan se permite sua própria versão da leitura psicanalítica (na leitura — certamente apenas possível ou opcional — do desejo profundo de se expor de Rousseau [*AR* 285]). Aqui o que está mais basicamente em jogo é a transformação do existencial — sentimento, emoção, instinto e pulsões — em "efeitos" do texto; como esse objetivo é o mesmo que o de Lacan (e também de Althusser, ainda que de outro modo), esse último capítulo apresenta ressonâncias e efeitos peculiares, até que a inesperada introdução da *máquina* (*AR* 294) produz uma ilusão de ótica quase deleuziana (contudo a máquina não é a de Deleuze, mas a do materialismo mecânico do século XVIII, como veremos a seguir). A distância entre a discussão que abre o *Segundo discurso* e esse capítulo final parece bastante grande e sugere duas interpretações opostas: por um lado, imaginarmos um lapso de tempo na composição desses capítulos e a emergência gradual de uma série de novos interesses e, por outro, vermos aqui uma espécie de progressão dialética, na qual o conteúdo determina modificações radicais na própria forma e método. Mas talvez fosse um pouco mais consistente adotar a maneira de o próprio DeMan utilizar a narrativa, como o faz ainda uma vez no capítulo sobre o *Pigmalião*, em que a tese sobre a existência ou inexistência de um eu estável (e de um outro estável) é posta à prova em confronto com uma história cujo principal problema apresentado ao leitor (ou espectador) é se alguma coisa realmente acontece ali ou não (isto é, se ocorre alguma mudança). DeMan conclui que nada acontece, e o que parece uma progressão é pouco mais do que iteração ou repetição: suponhamos também que o mesmo se dá com sua seqüência sobre Rousseau.

Isso não quer dizer exatamente que acontece sempre a mesma coisa em cada capítulo, pois o que cada um conta, de forma diferente e com resultados diferentes, é o nascimento da alegoria a partir do dilema metafórico primeiro. Seria errôneo pensar que se pode depreender uma única teoria coerente da alegoria nesse livro (ainda que ele se sustente por uma única teoria coerente da metáfora): DeMan é pós-contemporâneo pelo menos em sua crença de que a teoria transcendente é indesejada e indesejável; não é um objetivo em si mesma, mas uma distância conceitual que permite ao leitor a apreensão de uma linguagem que ela já transformou (portanto a teoria é aqui exatamente aquele esforço de "se colocar fora" do texto, e até de se colocar fora da própria linguagem, que Knapp e Michaels deploravam, mas a teoria aqui é isso apenas por um momento).

Essa proposição pode ser demonstrada pelo fato de que, quando chegamos às conseqüências da metáfora, elas não são especificadas como alegoria, mas antes genericamente designadas como narrativa: "se o eu não é, em princípio, uma categoria privilegiada, a conseqüência de qualquer teoria da metáfora será uma teoria da narrativa centrada na questão do sentido referencial" (*AR* 188). O ato metafórico envolve constitutivamente o esquecimento ou a repressão de si mesmo: conceitos gerados por metáforas imediatamente velam sua origem e se colocam como verdadeiros e referenciais; colocam-se como linguagem literal. O metafórico e o literal são assim um só, pelo menos na medida em que são momentos inevitáveis e duplicados do mesmo processo. Esse processo gera então um grande número de ilusões, entre as quais merecem ser mencionados o eudemônico (prazer e dor, a que voltaremos adiante), assim como a noção do prático ou do útil ("a progressão ou regressão do amor para a dependência econômica é uma característica constante de todos os sistemas morais e sociais baseados na autoridade de sistemas metafóricos incontestados" [*AR* 239]).

Mas quanto ao estágio seguinte do processo — a própria narrativa — qualquer pessoa que tenha tido acesso, mesmo que através da mídia, à "desconstrução", já terá adivinhado que teremos que nos defrontar com um "desfazimento" desse primeiro momento ilusório. As complicações aparecem quando nos aproximamos das suas variações concretas, e também quando nos defrontamos com a evidente tentação de DeMan — a que ele resiste — de forjar uma nova tipologia e expor uma teoria "semiótica" do tipo das que ele denunciava incansavelmente nos primeiros capítulos de *Allegories of reading.*

Se tal "teoria" existe (se ela não for, em outras palavras, simplesmente uma questão de oposição conveniente e mutável), então ela consistiria na colocação de dois momentos distintos da narrativa desconstrucionista, o segundo sucedendo ao primeiro e o incorporando em um nível de complexidade dialética mais elevado. Primeiramente, a metáfora inicial é desfeita — solapada, assim que foi colocada, por uma forte suspeita especificamente contra esse ato lingüístico. Entretanto, num segundo momento, essa mesma suspeita recobre a primeira e se generaliza: o que antes era apenas uma grande dúvida a respeito da viabilidade dessa semelhança em particular e desse conceito específico — uma dúvida sobre falar e pensar — torna-se um ceticismo muito mais profundo em relação à linguagem em geral, ao processo lingüístico ou ao que DeMan chama de *leitura*, um termo que exclui, convenientemente, idéias gerais sobre a própria Linguagem:

> O paradigma de todos os textos é uma figura (um sistema de figuras) e sua construção. Mas desde que esse modelo não pode ser fechado por uma leitura final, ele engendra, por sua vez, uma superposição figural suplementar que narra a ilegibilidade da narrativa anterior. Para distinguir as narrativas desconstrutivas primeiras centradas em figuras e, em última análise, sempre em

metáfora, podemos denominar essas narrativas do segundo (ou terceiro) grau de *alegorias*. As narrativas alegóricas contam a história de um fracasso de leitura, enquanto as narrativas tropológicas como o *Segundo discurso* contam a história do fracasso da denominação. A diferença é uma diferença de grau, e a alegoria não apaga a figura. As alegorias são sempre alegorias da metáfora e, como tais, são sempre alegorias da impossibilidade da leitura — um enunciado no qual o possessivo "de" tem também que ser "lido" como uma metáfora (*AR* 205).

A terminologia é por vezes incerta: será que as alegorias aqui referidas são o mesmo que, mais adiante, falando das *Confissões*, "pode ser denominado alegoria de figura" (*AR* 300)? O que acontece quando o processo alegórico é contido ou reprimido? Tais perguntas têm o mérito de nos forçar à conclusão óbvia de que uma vez que o problema inicial não pode ser resolvido (o dilema metafórico não tem "solução"), ele não pode ter nenhum resultado, ainda que dê ensejo a diversas tentativas de solução cujas modalidades de fracasso, apesar de terem logicamente que acontecer, não podem ser previstas ou teorizadas de antemão. Novamente aqui, a teoria da alegoria, uma vez que não pode ser concluída, nos reconduz aos próprios textos individuais, cujas leituras "in-termináveis" apenas reconfirmam a descrição inicial, ao mesmo tempo que focalizam a atenção na falha estrutural única de cada texto específico. Vem daí, por exemplo, a confusão produtiva sobre a natureza do *Contrato social*:

> Será que o próprio Rousseau é o "legislador" do *Contrato social* e seu tratado o Deuteronômio do Estado moderno? Se fosse assim, então o *Contrato social* se transformaria numa declaração monológica referencial. Não poderia ser chamado de alegoria [...] ao invés disso, ao elogiar a suspeita de que o Sermão da Montanha poderia ser a invenção de um político genial [Rousseau], claramente solapa a autoridade de seu próprio discurso legislativo. Teríamos então que concluir que o *Contrato social* é uma narrativa desconstrutivista como o *Segundo discurso*? Mas não se trata aí disso, já que o *Contrato social* é claramente produtivo e gerativo, enquanto o *Segundo discurso* não o é. Na medida em que apresenta uma incessante defesa da necessidade de uma legislação política, e elabora os princípios sobre os quais tal legislação poderia se basear, ele se vale dos princípios de autoridade que solapa. Sabemos que essa estrutura pode ser característica do que chamamos alegorias da ilegibilidade. Esse tipo de alegoria é metafigural: é uma alegoria de uma figura (por exemplo, metáfora) que recai na figura que desconstrói. O *Contrato social* enquadra-se nesta categoria, na medida em que é de fato estruturado como uma aporia: ele continua a fazer o que se demonstrou ser impossível de fazer. Por isso, podemos denominá-lo de alegoria. Mas será a alegoria de uma figura? A questão pode ser respondida ao perguntarmos o que é que o *Contrato social* encena, o que ele continua a fazer a despeito do fato de já estar estabelecido que isso não pode ser feito (*AR* 275).

Como indica o título do capítulo ("Promessas"), essa nova coisa impossível que o *Contrato social* continua a fazer é *prometer*: de tal forma que a aparente heterogeneidade dos capítulos finais de DeMan pode aqui ser rejustificada em termos de uma variedade mais ampla de "soluções" impossíveis para o dilema textual. A disparidade entre a terminologia dos atos da fala (promessas, desculpas) e a das alegorias ou figuras pode agora ser vista como um último esforço ambicioso para abrir um código de mediação mais ampla que acaba por abarcar a história pessoal e a própria História ("alegorias textuais nesse nível de complexidade retórica geram história" [*AR* 277], um enunciado final que parece marcar um encerramento provisório da própria busca de DeMan pela historicidade como caracterizada acima).

Os múltiplos relatos de alegoria de DeMan parecem então recair sobre o título geral do que chamei, em outro trabalho, de "narrativas dialéticas"; isto é, narrativas que, por um mecanismo reflexivo, deslocam-se sem parar para níveis mais altos de complexidade, transformando nesse processo todos os seus termos e pontos de partida, que elas cancelam mas continuam a incluir (como aponta o próprio DeMan). O problema crucial de tais narrativas, especialmente na situação intelectual contemporânea, em que as noções fenomenológicas da consciência e do "eu" foram bastante problematizadas, está claramente nesse momento da "reflexividade" e na maneira pela qual esse momento (cuja complexidade ignorei acima, quando o designei com um termo neutro, mecanismo) é colocado: ele será convincente hoje apenas se a aparentemente inevitável tentação de se voltar contra qualquer forma de "autoconsciência" for excluída. Quer seja devido ao impacto da psicanálise e da lingüística, por um lado, ou ao fim do individualismo, por outro, o certo é que a noção da "autoconsciência" está hoje em crise e não pode mais desempenhar as funções que lhe eram atribuídas no passado; não é mais considerada como um fundamento adequado para o que ela costumava completar ou embasar. Se a própria dialética está inextricavelmente ligada a essa valorização agora tradicional da autoconsciência (algo que parece ser o sentido de muitas das vagas restrições a Hegel, que ignoram trechos de sua obra onde algo bem diferente parece estar ocorrendo), deve permanecer uma questão em aberto; mas certamente a perda do conceito de autoconsciência (ou mesmo o da própria consciência) não é necessariamente fatal para a concepção de agência. No caso do trabalho de DeMan, no entanto, penso que este é fatalmente ameaçado a todo instante pelo ressurgimento de uma noção de autoconsciência que sua linguagem vigilantemente tenta evitar. É certo que a narrativa desconstrucionista está sempre arriscada a voltar a ser aquela história mais simples, na qual a figura inicial, tendo engendrado a ilusão, alcança então como que uma percepção mais aguda de sua própria atividade, enquanto a alegoria da leitura, ou da legibilidade, se nos apresenta em seu trabalho como uma instância mais apurada de uma consciência renovada de seus próprios processos, uma consciência cada vez mais intensamente se tornando consciente de si pró-

pria ("de segundo [ou terceiro] grau"), em uma progressão sem fim. Tudo isso ocorre de forma um tanto diferente em Derrida, em que a ênfase na "in-terminabilidade" e no que Gayatri Spivak chamou de "a impossibilidade do fazer completo"[20] enfrentam o problema da autoconsciência de frente, reconhecendo-o como um objetivo e uma pulsão necessariamente frustrados. Em DeMan, no entanto, ela continua quase como um "retorno do reprimido" fantasmático, uma má leitura tão poderosa que até sua negação a recoloca; e esse não é o único sobrevivente peculiar de uma conceituação mais antiga no "desenvolvimento irregular" do sistema intensamente pós-contemporâneo de DeMan.

O que vou chamar a metafísica de DeMan é, de um ângulo, exatamente mais uma dessas sobrevivências — a mais dramática mas não a mais significativa —, ainda que em outro sentido, se substituirmos a palavra metafísica por *ideologia*, será menos surpreendente afirmar que um pensador secular contemporâneo, que freqüentemente caracterizava suas posições como "materialistas", também tivesse uma "ideologia". Mas não se trata exatamente de "ter" uma ideologia; na verdade, todo "sistema" de pensamento (não importa o quanto seja científico) é suscetível de uma *representação* (DeMan teria dito, em uma de suas mais atiladas mudanças terminológicas, "tematização"), de tal forma que ela possa ser apreendida como uma "visão de mundo" ideológica: é bem conhecido, por exemplo, que os mais completos existencialismos ou niilismos — que afirmam a falta de sentido da vida ou do mundo e a falta de sentido das questões do "significado" — também acabam projetando sua própria visão significativa do mundo como um lugar sem significado.

Em DeMan, no entanto, essa suscetibilidade à representação ideológica é o correlato de sua descrição rigorosa da funcionalidade, ou disfuncionalidade, sistemática da linguagem como tal: a despeito de si mesma, e contra sua própria vontade, a atenção e o foco centrados no aparato lingüístico acabam por evocar um quadro impossível do que fica fora da linguagem e do que a linguagem não pode assimilar, absorver e processar. Esse domínio, inacessível por definição (isto é, inacessível à linguagem, que continua a ser o elemento além do qual é impossível pensar), não está presente em nenhum dos escritos de DeMan, mas está presente em Rousseau, em especial no mais "filosófico" ou "religioso" de seus escritos, a *Profession de foi du vicaire savoyard*, que será então um teste crucial para a leitura de DeMan. Mas é o correlato dialético do que está presente aí e, digamos assim (para usar uma outra linguagem), seu *non-dit*, seu *impensé*. A confirmação dessa metafísica ausente está, portanto, implícita em nossas observações anteriores sobre a maneira pela qual a pretensão prática de se tentar dar conta do modo como a linguagem funciona continua a retomar, de forma um tanto diferente, os procedimentos mais racionalistas do século XVIII de deduzir um estágio no qual a linguagem ainda não existia e trabalhar a partir daí. Não é possível, nem mesmo para o mais desconfiado e alerta dos teóricos, tomar

precauções suficientes para excluir tais deslizes para a ideologia e a metafísica. DeMan devia estar bem consciente disso, como atestam seus freqüentes alertas sobre a inevitabilidade da ilusão referencial (e de sua associação à tolice: "a tolice está profundamente associada à referência" [*AR* 209]); por outro lado, como veremos mais adiante, sua definição estratégica de "texto" tenta dar conta da *escrita* ideológica como tal, a meu ver de forma não muito bem-sucedida.

Dessa perspectiva, DeMan foi um materialista mecânico do século XVIII, e muito do que parece peculiar ou idiossincrático em seu trabalho para o leitor pós-contemporâneo ficará esclarecido quando colocado lado a lado com a política cultural dos grandes filósofos do Iluminismo: seu horror à religião, suas campanhas contra a superstição e o erro (ou "metafísica"). Nesse sentido, a própria desconstrução, tão próxima ou tão distante da análise ideológica do marxismo quanto o Islã da cristandade, pode ser vista essencialmente como uma estratégia filosófica do século XVIII. O que decorre daí, como "visão" mecânico-materialista do mundo, é uma representação tão delirante que — uma contradição em termos — ela só pode chegar à figuração lingüística por meio de uma revelação, como no famoso sonho de D'Allembert: "*Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre et n'en aura jamais d'autre. Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui se ressemble à elle-même un instant*"[21]. Mas até Diderot trapaceou, como aponta DeMan, pois ele resgata sua visão da heterogeneidade absoluta colocando a totalidade da matéria como um vasto ser orgânico. Rousseau foi mais conseqüente: "Mas esse universo visível é feito de matéria, matéria dispersa e matéria morta, que como um *todo* não tem nada da coesão, organização ou sentimento comum de serem *partes* de um corpo vivo, pois é certo que nós, que somos *partes*, não temos nenhum sentimento de nós mesmos no *todo*" (*Profession*, citado em *AR* 230). Isso evidentemente é inconsistente com a noção do Rousseau piedoso e teísta que é tradicionalmente associado à *Profession* e a outros escritos: remover essa inconsistência é, no entanto, o *tour de force* realizado por DeMan no capítulo sobre esse texto. Isso é feito através do deslocamento da posição do que se tem considerado crença teísta, e em especial a idéia de Deus, do domínio das proposições ontológicas para a própria "faculdade" de julgar (*AR* 228). "Deus" e a conceituação que o acompanha não devem portanto ser lidos como a solução da visão intolerável da matéria evocada acima, nem como uma intervenção tardia sobre ela, que substitui aquela visão desalentada por uma visão de mundo mais tranqüilizadora (que os manuais de história intelectual chamam de "teísmo"); em vez disso, a idéia chamada "Deus" e as outras questões associadas à "aquiescência interior" são, quando colocadas como que entre parênteses, transferidas a uma função da mente, ou melhor, a uma função da própria linguagem e de sua capacidade de fazer o que se denomina, segundo a epistemologia, um "ato de julgar".

Deslocar e redistribuir o problema dessa maneira (DeMan nos convence de que é o próprio Rousseau que faz isso e não o seu leitor desconstrutivista) é reencontrar nosso velho conhecido, o ato metafórico, a afirmação lingüística da semelhança e da identidade. Mas essas crenças religiosas não são exatamente de Rousseau; são formas lingüísticas e conceituais flutuando em sua mente, com toda a objetividade abstrata dos "conceitos" genéricos e universais da própria linguagem; por esse ângulo, a *Profession* não mais apresenta argumentos em favor dessas proposições, mas simplesmente procura examinar algo como suas condições operatórias de possibilidade (o que acaba por converter esse texto neocartesiano em um texto pré-kantiano [*AR* 229]).

Mas, nesse caso, a conceituação "religiosa" fica suspensa acima do domínio pré-lingüístico da matéria sem sentido, da mesma forma que o conceito metafórico flutua acima das particularidades ou entidades individuais que ela deve subsumir, ou a vontade geral acima das paixões específicas e particularidades violentas que habitam seu domínio como sujeitos individuais. O "teísmo" de Rousseau é indecidível (*AR* 245) exatamente da mesma maneira, pois, longe de estabelecer uma ponte entre o domínio do particular e o dos universais e da linguagem, toda a atuação de Rousseau foi precisamente no sentido de problematizar essa relação e de colocar em questão suas condições de possibilidade, ao mesmo tempo que universais, conceitos, linguagem e até "teísmo" continuam a ser "usados".

Sou levado a pensar que essa visão materialista ou "pessimista" (o que alguns parecem gostar de chamar de niilismo) pode, na verdade, ser transferida para o próprio DeMan através da intermediação de um outro grande *alter-ego*, Kant (com quem as afinidades de DeMan, além da ligação mútua com Rousseau, estão, segundo penso, fundadas precisamente nessa visão dual). Um trecho como o seguinte apenas indica superficialmente o horror da "visão de mundo" de Kant:

> Por toda a parte, vemos uma cadeia de causas e efeitos, de meios e fins, de regularidades no surgir ou perecer, e, na medida em que nada passou espontaneamente para o estado em que se encontra, aponta sempre adiante para uma outra coisa como sua causa que torna necessária exatamente a mesma perquirição ulterior. Desse modo o universo teria que se afundar no abismo do nada, caso não se admitisse algo que o sustentasse subsistindo originária e independentemente por si, e que como causa da sua origem ao mesmo tempo assegurasse a sua continuação.[22]

Mas esse trecho ainda caracteriza o mundo dos fenômenos, o mundo empírico de nossa própria experiência. Entretanto, em Kant, o mundo dos números e das coisas-em-si é o verdadeiro lar do estranho, e corresponde mais de perto às visões atomistas e materialistas da filosofia anterior, ainda que com algumas novas modificações fundamentais. A coisa-em-si, por exemplo, não é, como em Diderot, representável, porque, por definição,

não pode ser representada: é uma espécie de conceito vazio, que não corresponde a nenhuma forma da experiência. De qualquer maneira, penso que temos algumas vantagens em relação à tradição, não tanto por termos novas terminologias e novas conceituações (como pensavam Lacan e Althusser a respeito de suas reescrituras de Freud e Marx), mas porque temos novas tecnologias. O cinema, em especial, pode nos ajudar a resolver essa questão de forma nova e a representar um pouco melhor o que antes se definia como algo que escapa à representação. Se, de fato, o significado filosófico do cinema, segundo o grande achado de Stanley Cavell[23], foi nos mostrar como seria o mundo em nossa ausência — "*la nature sans les hommes*", como costumava dizer Sartre —, então talvez hoje o númeno possa aparecer diante de nós com uma *Unheimlichkeit* propriamente cinematográfica, como um conjunto assustador de objetos soturnamente iluminados, projetando uma espécie de visibilidade interna, como uma luz infravermelha: o ambiente dos filmes de terror, e do truque fotográfico, da fuga através das dimensões de *2001*, de Kubrick, ou então do horrendo campo de visão de um Outro oculto. Essa poderia ser, com o rebaixamento apropriado, uma maneira contemporânea de igualar o aturdimento com que os materialistas clássicos pensavam perscrutar o cerne da matéria que sustentava, destituída de qualquer significado, o domínio das aparências no mundo cotidiano. Pois o domínio dos númenos em Kant não tem nada a ver com o nível mais profundo da essência hegeliana, aquela dimensão mais verdadeira por trás da aparência fenomênica, para onde Marx nos convida a ir, deixando para trás o mercado ("vamos então, em companhia do dono do dinheiro e do dono da força de trabalho, deixar esse lugar barulhento e superficial, à vista de todos, e segui-los até aquele local escondido onde se dá a produção, em cujo vestíbulo está pendurado o seguinte aviso: 'Entrada proibida, a não ser a negócios'" [*MC* 278-9]). As coisas-em-si de Kant, assim como o universo material do vigário de Rousseau e, talvez, também o do próprio DeMan, não podem ser visitadas dessa maneira, uma vez que elas correspondem ao que jaz além do antropomorfismo, além das categorias humanas e dos sentidos humanos — o que está aqui antes dos seres humanos, e *sem* os seres humanos, invisível, intocável, independente do centramento fenomenológico do corpo humano, além e acima das categorias do pensamento (ou, em DeMan, das operações da linguagem e dos tropos). Tanto quanto considerar a "liberdade" como númeno, isso marca com a mesma "falta de perspectiva" que caracteriza o "eu", a consciência humana e a identidade, como algo monstruoso que não podemos imaginar olhando de fora — aquele ser alienígena inominável, que domesticamos através dos conceitos antropomórficos mais banais de razões, escolhas, motivos, saltos de fé, compulsões irresistíveis e outros que tais. Ver Kant como alguém que postula um mundo insuperavelmente dual, no qual a aparência humana coexiste e é impossivelmente superposta a um mundo impensável e inumano (incluindo nossos próprios "eus") de coisas-em-si, é entender um pouco melhor por que seria Kant a

oferecer um conjunto tão útil de coordenadas para DeMan, cujas "categorias" lingüísticas substituem as categorias cognitivas de Kant e efetivamente eliminam o compromisso ético kantiano, ao mesmo tempo que, com um certo ceticismo glacial, fecham a possibilidade da solução "teísta" de Rousseau, que no fim das contas acaba se revelando não exatamente um "teísmo" em nenhum dos sentidos "religiosos" tradicionais.

Desse modo, diferentemente de Rousseau, DeMan nem mesmo tentou construir uma ponte entre o universal e o particular (ainda que reconhecesse a inevitabilidade de se pressupor que ela existe, isto é, de se continuar a usar a linguagem). Será que sua prática deve então ser descrita, de forma geral, como muitos têm feito (especialmente nos últimos anos), como "niilista"? DeMan se define, consistentemente, como um materialista, mas é certo que essas coisas precisam ser diferenciadas. O niilismo evoca uma espécie de ideologia global, ou visão de mundo "pessimista", que é, no geral, estranha a DeMan. A designação "filosófica" mais precisa para sua posição vem de outra tradição, o que abre uma problemática ainda mais arcaica e fora de moda do que a por si só já bastante antiquada do materialismo do século XVIII. DeMan claramente não era um niilista, mas um *nominalista*, e a recepção escandalizada que suas idéias sobre a linguagem tiveram, quando finalmente se tornaram claras para seus leitores, não tem equivalente mais adequado do que a agitação dos copistas tomistas ao se confrontarem, inesperadamente, com a enormidade nominalista. A exploração dessas afinidades filosóficas, certamente uma tarefa que não é possível levar a cabo aqui[24], pode nos dar uma visão de ainda um outro DeMan, cuja ideologia pelo menos não seria mais a do materialismo do século XVIII. O que nos interessa mais de perto, no presente contexto, é a maneira pela qual seu nominalismo pode agora ser reinscrito na própria lógica do pensamento e da cultura contemporâneos, onde ele, de outro modo, permaneceria separado, um ser único e inclassificável. Adorno, por exemplo, já havia explorado a maneira pela qual a arte moderna enfrenta fundamentalmente a lógica do nominalismo como sua situação e dilema. Adorno emprestou essa palavra de Croce, que a utilizava de modo geral para desacreditar as idéias sobre os gêneros que embasavam a apreciação da arte em sua época, cujas generalizações e classificações genéricas ele acreditava serem inconsistentes com a experiência da obra de arte individual. Em Adorno, o nominalismo se inscreve na própria produção da obra moderna como um destino; e esse diagnóstico formal também está implícito no seu trabalho sobre a história dos conceitos filosóficos modernos, que fatalmente se distanciam das possibilidades universalizantes da filosofia tradicional (das quais Adorno não sente muita falta).

O que precisamos agora é de um diagnóstico social e cultural mais amplo do imperativo nominalista em nossos dias: a tendência à imanência, a rejeição da transcendência caracterizada na primeira parte desta discussão se transformam, dessa perspectiva, em um fenômeno privado ou negativo, cujo

lado positivo só se revela se colocarmos a hipótese de o "nominalismo" ser, em si mesmo, uma força social e existencial (a política pós-moderna e a inflexão pós-moderna do conceito mais antigo de "democracia" também podem ser interpretadas assim, como um sentimento crescente de que a realidade social dos particulares e dos individuais é de certo modo inconsistente com as maneiras mais antigas de pensar o individual e o social, inclusive a própria ideologia do "individualismo"). Nesse contexto, o trabalho de DeMan assume uma ressonância um tanto diferente, e bem menos excepcional, como o espaço em que uma certa experiência desse nominalismo, no interior do domínio especializado da própria produção lingüística, fosse, digamos assim, vivenciada como absoluto e teorizada com uma pureza rigorosa e proibitiva.

Mas nossa discussão do teísmo de Rousseau permanece incompleta, pois ainda não mencionamos as maneiras pelas quais a conceituação "teísta" — que certamente não foi capaz de "abarcar" o domínio da matéria — ainda assim acabou conseguindo uma certa autonomia através de uma catexia libidinal. (A linguagem bem diferente de DeMan descreve esse momento como uma "reviravolta em direção à valorização eudemônica" [*AR* 243], a transformação do *locus* do julgamento em uma espécie de "espetáculo" [*AR* 242], e por isso suscetível à linguagem do prazer e da dor e, ainda, à propensão do século *XVIII* a assumir atitudes eróticas e sentimentalistas[25].) Mas pensar o que fazer com esse reaparecimento do prazer faz surgir as questões e problemas do estético como tal — no trabalho de DeMan, mais do que no de Rousseau.

É certo que a forma da desconstrução de DeMan pode ser vista como uma operação de resgate urgente e salvamento do estético — e mesmo como uma defesa e valorização do estudo literário, e um privilegiar da linguagem especificamente literária — num momento em que parecia prestes a desaparecer sem deixar vestígios. Ele consegue isso primeiramente através de uma redefinição estratégica do conceito de *texto*, que fica agora restrito apenas àqueles escritos que "se desconstroem a si mesmos", para falar de forma vaga. "O paradigma de todos os textos consiste em uma figura (ou um sistema de figuras) e sua desconstrução" (*AR* 205); essa formulação, com que já nos defrontamos ao tentar entender o momento metafórico inicial da linguagem, pode agora ser vista desempenhando uma função bem diferente, de valorização do estético. Com isso se excluem os vulgarizadores e os ideólogos — Herder e Schiller, por exemplo — que pensavam ser Rousseau um mero filósofo, cujas "idéias" era possível usar, adaptar, desenvolver e modificar; eles eram abençoados com a ausência daquela "suspeita" mais funda que informa os dois tipos básicos de escritura — as alegorias de figura e as alegorias da leitura — abarcados na designação mais abrangente de "texto". Essa é certamente uma asserção de valor (se não um tipo de canonicidade); mas é possível argumentar que não se trata exatamente de uma asserção de valor *estético*. Os textos podem ser categorizados e classificados desse modo

porque são linguisticamente reflexivos, se autodesconstroem, e têm, de algum jeito, consciência de suas próprias operações. Será que tais julgamentos não poderiam ser mais propriamente atribuídos à retórica, como DeMan faz freqüentemente, do que à estética? Mas aqui há mais uma volta do parafuso, uma vez que "texto" também se transforma, em DeMan, na própria definição da "linguagem literária" como tal, e nessa altura algo que se parece de forma suspeita com a avaliação estética e com os estudos literários fica, triunfalmente, restabelecido.

Mas seria errôneo concluir daí que a operação de DeMan acaba sendo reconfortantemente tradicional; pois há ainda uma outra parte do quebra-cabeça, a saber, a inesperada intervenção do que Geoffrey Galt Harpham chamou de "imperativo ascético"[26]. Tivemos muitas vezes ocasião de observar o uso que DeMan faz do vocabulário da "tentação" e da "sedução"; especialmente, mas não exclusivamente, em relação a opções interpretativas: devemos agora ressaltar que não se trata de mero hábito estilístico, mas que esse uso corresponde a uma característica mais fundamental da visão filosófica de DeMan da linguagem assim como de sua estética. É também esse o ponto de interseção crucial de seu trabalho com o debate atual sobre o modernismo e o pós-modernismo, cujos termos DeMan não aprovaria, muito menos como uma forma de periodização, que é exatamente como pretendo usá-los. Se dividíssemos o campo de batalha entre os que estão empenhados em defender uma continuidade mais funda entre o romantismo e o modernismo e os que estão decididos a acentuar uma quebra radical entre os dois, DeMan certamente estaria no primeiro caso, ainda que a diferença radical do texto individual (ou melhor, do *auteur* individual, uma vez que DeMan continua comprometido com a teoria do *auteur*, mesmo quando problematiza a noção de autor) intervenha para desacreditar os conceitos mais amplos.

Entretanto, é como se a poesia romântica continuasse de certa forma mais próxima das origens da suspeita de Rousseau sobre a linguagem (como se sabe, as afinidades eletivas de DeMan entre os teóricos tendem, depois de Nietzsche, para Friedrich Schlegel): a capacidade da linguagem dos modernos para mentiras, desilusões e seduções é maior, de forma que parece apropriado que a desconstrução da linguagem poética mais completa e extraordinária feita por DeMan devesse ser centrada em Rilke. Por enquanto, então, a desconstrução da sedução da linguagem poética é também a desconstrução do próprio "modernismo".

"Já que geralmente se admite que o valor-sedução é tolerável (e até admirável) nos assim chamados textos literários, de uma forma que não seria aceita em escritos 'filosóficos', o próprio valor desse valor está ligado à possibilidade de se distinguirem textos literários de textos filosóficos" (*AR* 119). As "seduções" de Rilke (*AR* 20) são articuladas em uma exposição que enfoca quatro estágios, cada um dos quais tem ressonância em outras partes da obra de DeMan. O primeiro, o despertar da cumplicidade do leitor, é

quase sempre considerado paradigmático do "moderno" em geral ("*hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère!*"); num segundo momento, é enfocada a completude dos objetos e a fascinação com suas superfícies, que assumem uma forma temática específica em Rilke, mas também, de certa forma, são também paradigmáticas da intensificação significativa do sensorial no moderno em geral. O terceiro passo converte esses ganhos no que podemos chamar de implementação ideológica: eles devem agora "afirmar e prometer, como o fazem poucas outras [obras], uma forma de salvação existencial": "*Hiersein ist herrlich!*". Não é de surpreender que essa operação desperte imediatamente a vigilância de DeMan: de fato, no final desse estudo monográfico (escrito para uma introdução a uma seleção francesa dos poemas de Rilke, ocasião que talvez explique a relativamente rara acessibilidade do texto e também seu caráter sistemático como visão geral e análise totalizante) os grandes poemas filosóficos, as *Elegias de Duíno* e os *Sonetos a Orfeu*, foram deslocados e reduzidos a uma posição marginal e menor no cânone de Rilke, tendo sido destronados pelos fragmentos esparsos, quase minimalistas, que parecem prenunciar Celan e, na própria recusa da plenitude, encarnar algo como uma estética "desconstrucionista" (e certamente esse minimalismo não é um acidente estrutural: "essa 'teoria liberadora do Significante' implica também um total fechamento das possibilidades temáticas" [*AR* 48]).

No entanto, as outras características das estratégias de sedução de Rilke acabam sendo tão suspeitas quanto esta: no estágio final, o quarto, em que os três momentos precedentes são cristalizados em linguagem poética, temos o aparecimento de um único canal sensorial: a eufonia, que faz a "linguagem soar como um violino" (*AR* 38), um "Deus do ouvido fonocêntrico, no qual Rilke, desde o começo, apostou todo seu sucesso poético" (*AR* 55): "Possibilidades de representação e de expressão são eliminadas em uma ascese que não admite nenhum outro referente além dos atributos formais do veículo. Uma vez que o som é a única propriedade da linguagem que é verdadeiramente imanente e que não tem nenhuma relação com qualquer coisa situada fora da própria linguagem, vai continuar a ser o único recurso disponível" (*AR* 32). É estranho ver essa extraordinária musicalidade, familiar a todo leitor aficionado de Rilke, descrita como uma *ascese*. Essa palavra visa estabelecer uma mediação entre essa peculiaridade formal e a temática religiosa de Rilke, que aqui está efetivamente justificada e encenada através da renúncia a todos os outros sentidos, que o próprio Rilke gostava de associar à santidade. Por outra via, essa caracterização também abrange o fenômeno histórico da reificação e da separação dos sentidos nos tempos modernos, com a subseqüente autonomização de cada um deles, através da qual cada um ganha em intensidade, como se vê também na pintura moderna. O novo aparato sensorial do corpo tem sido celebrado principalmente pelos leitores (e escritores) que perceberam o sentido histórico da novidade: a fenomenologia e as ideologias mais contemporâneas do desejo têm seu ponto de par-

tida nessa fragmentação do corpo nos tempos modernos. A perspectiva peculiar de DeMan, portanto, é desfamiliarizadora em um sentido que só pode ser bem-vindo: suspendendo friamente a riqueza tentadora do novo sentido (eufonia), ele insiste no preço que tem que ser pago e em tudo a que precisamos renunciar para que os sons da linguagem se tornem autônomos.

Mas certamente isso precisa ser descrito como uma ascese também de sua parte; e em nenhum outro lugar *Allegories of reading* é mais contundente do que em sua pretensa defesa da apologia de Nietzsche ao poder supremo da música:

> Quem ousaria admitir, depois de um trecho como esse, não ser um dos poucos privilegiados entre os "músicos autênticos"? Essa página só poderia ter sido escrita com convicção se a identificação pessoal com Nietzsche o transformasse num Rei Mark de uma relação triangular. Tem todas as armadilhas de uma declaração de má-fé: perguntas retóricas paralelas, uma abundância de clichês, óbvias lisonjas ao gosto dos leitores. O poder "mortal" da música é um mito que não pode suportar o ridículo de uma descrição literal, e no entanto Nietzsche é obrigado, pela modalidade retórica de seu texto, a apresentá-lo no absurdo de sua faticidade (*AR* 97-8)[27].

Quero destacar a maneira pela qual o trabalho de DeMan, muito além das identificações localizadas e do desmascaramento de seduções lingüísticas específicas (que, sem exceção, recolocam as ilusões referenciais — inclusive o desejo — geradas pelo ato metafórico inicial), é único entre os de críticos e teóricos contemporâneos em sua repulsa ascética do prazer, do desejo e da intoxicação do sensório.

Entretanto, questões ainda mais cruciais se escondem sob essas outras em moda hoje, em especial uma das grandes preocupações tradicionais da estética filosófica, desde Platão até o idealismo alemão; a saber, a questão do estatuto do *Schein*, ou aparência estética (reduzido, no debate pós-contemporâneo, à questão um tanto limitada de algo chamado *representação*). Nossa posição em relação à culpa da arte, e ao estatuto do intelectual na cultura (para não mencionar o esteta), depende muito, como Adorno repetidamente nos demonstrou, de nossa atitude em relação à aparência estética, que pode ser repudiada por razões políticas, como um luxo ou privilégio social, ou pode ser celebrada, ou racionalizada, de diferentes maneiras ideológicas (que se modificaram após o advento da cultura dos *mass media*). DeMan foi único ao combinar as duas maneiras em uma síntese idiossincrática, atribuindo ao *Schein* e à aparência sensorial o estatuto negativo da ideologia estética, da falsidade ou má fé e, ao mesmo tempo, preservando a própria arte (ou pelo menos a literatura) como o domínio privilegiado em que a linguagem se desconstrói e no qual, portanto, uma versão tardia da "verdade" ainda está disponível. Desse modo, a experiência estética é de novo valorizada, mas *sem* aqueles tentadores prazeres estéticos que sempre pareceram ser

sua própria essência, como se a arte fosse uma pílula que tivéssemos que tomar apesar de ter sido dourada; ou, usando uma forma mais tradicional, um vale à moda de Wagner, povoado pela ilusão mágica necessária e pelas fantasmagorias.

Comparado a um Roland Barthes, o puritanismo de DeMan assume proporções virtualmente platônicas (deixando de lado os planos sociais para a arte deste), e, nessa comparação, Barthes parece ser a própria síntese da auto-indulgência e da capitulação à ilusão. Sinto dizer que não sou capaz de levar a sério a sugestão ética que acompanha o texto de DeMan (isso é, sem dúvida, um problema meu); mas *Allegories of reading* é efetivamente profético dos anos 80, menos por uma suposta "nova moralidade" do que pela avaliação da falência da celebração elaborada da liberação do corpo, do desejo e dos sentidos que tinha sido um dos "ganhos" principais das batalhas dos anos 60.

Entretanto, como já vimos, esse extraordinário diagnóstico devastador do moderno e de sua retórica do sensorial (não é possível recapitular aqui a desconstrução detalhada das figuras de Rilke que vem em seguida) é complementado, quase que imediatamente, pela reafirmação da primazia da linguagem poética e literária. Isso é bastante plausível, pois se o que se pretende é desfazer as ilusões sensórias da linguagem, então estas devem ter sido levadas o mais longe possível para que se possa montar uma contra-argumentação definitiva.

Temos, assim, que ler a estética de DeMan dentro de um contexto mais largo, no qual ela representa a demonstração de um modernismo ainda não completamente liquidado: as posições e os argumentos são "pós-modernos", ainda que as conclusões não o sejam. Por que tais conseqüências últimas não são elaboradas torna-se, então, nossa questão final, que não pode ser completamente respondida. De forma bem geral, no entanto, como se afirmou nos capítulos precedentes, um pós-modernismo completamente autônomo e autojustificado parece impossível como ideologia. Se preferirmos usar uma linguagem antifundacionista (mas este é apenas um dos códigos através dos quais o drama é encenado), isso equivale à asserção de que uma posição antifundacionista é sempre suscetível de assumir um papel fundacionista. Entretanto, a sobrevivência de valores mais propriamente modernistas em DeMan — acima de tudo, o privilégio supremo e o valor do estético e da linguagem poética — é por demais peremptória e afirmativa, em especial por estar ao lado de sua extraordinariamente detalhada condenação de todas as características formais da estética modernista, que só podem ser explicadas desse modo.

Acho que o que estamos detalhando aqui é a sensação que se tem, mudando a perspectiva e aumentando a distância, de que tanto histórica quanto culturalmente DeMan era uma figura bastante antiquada, cujos valores eram mais característicos da *intelligentsia* européia de antes da Segunda

Guerra Mundial (algo que é normalmente calculado para ser invisível para um norte-americano de nossos dias). O que tem que ser explicado então não é tanto o fato de que a herança moderna não foi totalmente liquidada em DeMan, mas, antes, o próprio projeto dessa liquidação.

Até agora não quis me pronunciar a respeito das famigeradas "revelações", da descoberta do trabalho de DeMan como jornalista de cultura durante os primeiros anos da ocupação alemã da Bélgica. Temo que muito do debate suscitado por esse material parece ser aquilo que Walter Benn Michaels costuma chamar de "elucubração". Para começar, não me parece que os intelectuais norte-americanos, de modo geral, tenham passado por um tipo de experiência da história que os qualificasse para julgar os atos e as escolhas possíveis para um povo sob ocupação militar (a menos que a situação durante a Guerra do Vietnã possa ser considerada uma analogia imperfeita). Além disso, a ênfase exclusiva no anti-semitismo deixa de lado, e neutraliza em termos políticos, sua outra característica constitutiva no período nazista, ou seja, o anticomunismo. As conclusões finais da nova história de Arno J. Mayer, *Why did the heavens not darken?*, mostram que a própria possibilidade do holocausto era idêntica e inseparável do anticomunismo e da missão radical de direita do nacional-socialismo. Mas, assim colocado, fica claro que DeMan não era nem anticomunista, nem de direita: se ele tivesse assumido essas posições em sua época de estudante (em um tempo em que os movimentos estudantis da Europa eram majoritariamente conservadores ou reacionários), isso seria de conhecimento público, e mais ainda devido ao fato de que ele era sobrinho de uma das figuras mais famosas do socialismo europeu. (Ao mesmo tempo, uma certa ideologia política de fundo nesses textos, totalmente desprovida de qualquer distinção ou originalidade pessoal, simplesmente demonstra o corporativismo geral do período, comum a todas as facções, do nazismo ao fascismo italiano, ao New Deal e à social-democracia pós-marxista de Henrik DeMan, e até mesmo ao stalinismo[28].)

Mas o que DeMan era de forma bem clara, como comprovam os seus artigos, era um espécime bastante comum do então convencional esteta do alto modernismo e, ainda por cima, um esteta apolítico. Trata-se certamente de um caso bastante diferente do de Heidegger (ainda que seja inquestionável que os dois "escândalos", o de Heidegger e o de DeMan, tenham sido cuidadosamente orquestrados para deslegitimar a desconstrução derridiana). Heidegger pode ter sido "politicamente ingênuo", como preferem alguns, mas ele era certamente um homem político, que acreditou, por um certo tempo, que a tomada do poder por Hitler fora uma genuína revolução nacional, que resultaria em uma reconstrução moral e social da nação[29]. Na qualidade de reitor da Universidade de Freiburg, ele se empenhou, na melhor tradição reacionária e macartista, em livrar o lugar de seus elementos duvidosos (ainda que seja preciso lembrar que eram bem poucos os "elementos" verdadeiramente radicais ou de esquerda no sistema universitário alemão dos anos 20, comparados aos da Hollywood dos anos 40, ou da Re-

pública Federal nos anos 70). Sua desilusão final com Hitler foi compartilhada por várias pessoas da esquerda revolucionária (anticapitalista) do nacional-socialismo que, durante certo tempo, não tinham logrado compreender a posição pragmática de Hitler como um moderado ou um centrista, ou sua relação crucial com o *big business*. Sei que serei mal compreendido ao acrescentar que tenho uma pontinha de admiração pela tentativa de engajamento político de Heidegger, e acho que essa tentativa é preferível, tanto moral como esteticamente, ao liberalismo apolítico (desde que, é claro, seus ideais não se realizem).

Isso tudo não tem nada a ver com Paul DeMan. Para ele, o que se chama dramaticamente de "colaboração" era simplesmente um emprego[30], em uma Europa daí em diante, e até onde era possível prever, unificada e germânica. Além disso, ele sempre foi, desde que eu o conheço pessoalmente, um bom liberal (mas não um anticomunista). Será que ainda assim é possível armar um dos cenários clássicos da *Ideologiekritik* e argumentar que a evolução de toda uma complexa linha de pensamento posterior tenha sido de algum modo determinada por um trauma inicial que ela busca desfazer? Essa linguagem terapêutica pode, é claro, ser substituída por uma mais tática, como na magistral discussão de Bourdieu sobre a medida em que o famoso *Kehre* de Heidegger (seu desvio do existencialismo para as questões do ser) constitui um desengajamento retórico proposital de sua afirmação política anterior da "revolução" nazista[31]. Mas DeMan (que nesse aspecto se distanciava de Blanchot) nunca teve tais simpatias. É possível, no entanto, discutir tais reconversões em termos do próprio trauma, como a experiência da violência e do crime: assim, em *Conversa na catedral* (que estranhamente prefigura sua própria apostasia da esquerda), Vargas Llosa demonstra como a experiência de ter sido *chamuscado* pela história (no caso, ter apanhado depois de uma passeata de estudantes; mas, em casos mais graves, a da tortura) monta uma estrutura paralisante de autocensura e de uma recusa quase pavloviana de futuros envolvimentos políticos (uma espécie de inversão do ato canônico de violência libertária de Fanon).

Parece absurdo sugerir que todos os procedimentos complexos da desconstrução de DeMan tinham como objetivo redimir ou apagar um "passado nazista" que nunca chegou a existir. Eles certamente apagaram seus valores estéticos acriticamente modernistas (ao mesmo tempo que, como vimos, "redimiam o texto" de outra maneira). Quanto ao famigerado artigo "anti-semita"[32], creio que ele tem sido consistentemente mal lido: ele me parece ser o esforço engenhoso de resistência de um jovem cujo excesso de inteligência podia até lhe fazer mal. Isso porque a mensagem que fica dessa "intervenção" é a seguinte: "os anti-semitas e intelectuais pedestres (deixemos de lado o anti-semitismo 'religioso' arrogante do Terceiro Reich) estão de fato prestando um desserviço à causa. Vocês não entenderam que, se a 'literatura judaica' é tão perigosa e virulenta quanto vocês dizem, segue-se que a literatura ariana não vale grande coisa, e, em especial, que lhe falta

energia para resistir à cultura judaica, que não teria, segundo outras exposições 'anti-semitas', nenhum valor. Nesse caso, seria muito melhor que vocês parassem de falar dos judeus e fossem cuidar de sua própria vida".

É irônico, ainda que seja absolutamente característico da ironia como tal, que essa ironia fosse tão mal interpretada e mal lida (DeMan parece ter compreendido de saída que esse artigo seria mais facilmente lido como uma expressão do anti-semitismo do que como uma tentativa de solapá-lo). Talvez o rigor da leitura desconstrucionista — que ele praticou e ensinou com tanta paixão em seus últimos anos de vida — tenha sido calculado para "desfazer" esse desastre, no sentido de formar leitores pelo menos capazes de resistir a esse tipo primário de disparate interpretativo. Mas a maioria de seus discípulos acabou cometendo exatamente esse erro, quando se confrontaram pela primeira vez com esse "texto"; de qualquer modo, há ainda uma outra "ironia" no fato de que a pedagogia de DeMan, tão notável em outros aspectos, tenha deixado seus alunos singularmente mal preparados para enfrentar esse tipo de questão histórica e política, que ele coloca, de saída, entre parênteses.

A ironia última é, no entanto, a sobrevivência da própria Ironia — o conceito teórico supremo e valor maior do modernismo tradicional, e o próprio *locus* da noção de autoconsciência e do reflexivo[33] — em meio à derrocada completa do resto do repertório do modernismo no trabalho tardio de DeMan. De fato, ela aparece serenamente como o clímax de sua obra, na última página de *Allegories of reading*.

ECONOMIA

8. O pós-modernismo e o mercado

A lingüística tem um esquema bastante útil, que infelizmente falta à análise ideológica: ele nos permite marcar uma determinada palavra como sendo "palavra" ou "idéia", através da alternância de sinais gráficos. Assim, a palavra *mercado*, com suas diferentes pronúncias em diferentes dialetos, que tem sua origem etimológica no latim — comércio ou mercadoria —, deve ser grafada /mercado/; por sua vez, o conceito, conforme foi teorizado por filósofos e ideólogos de várias épocas, de Aristóteles a Milton Friedman, deveria ser grafado <<mercado>>. Por um momento imaginamos como isso solucionaria muitos dos problemas que temos ao lidar com um assunto desse tipo, que é a um só tempo uma ideologia e um conjunto de problemas práticos institucionais, mas logo nos lembramos do movimento de emboscada da primeira parte dos *Grundrisse*, em que Marx desfaz as esperanças e desejos de simplificação dos adeptos de Proudhon, que pensavam que se livrariam de todos os problemas do dinheiro abolindo-o, sem perceber que são as próprias contradições dos sistemas de troca que estão objetivadas e expressas no dinheiro propriamente dito, e continuam a se objetivar e a se expressar em qualquer um de seus substitutivos mais simples, como os cupons de tempo trabalhado. Estes, observa Marx secamente, sob o sistema capitalista vigente, simplesmente voltariam a ser dinheiro, e todas as contradições anteriores voltariam com força total.

O mesmo se dá com as tentativas de separar a ideologia e a realidade: a ideologia do mercado não é, infelizmente, um luxo suplementar de idéias ou de representação, um enfeite que pode ser removido do problema econômico e depois levado a um necrotério cultural ou superestrutural para ser dissecado por seus especialistas. Ela é gerada pela coisa em si, como sua imagem final objetivamente necessária; de algum modo, as duas dimensões têm que ser registradas juntas, em sua identidade assim como em sua diferença. Elas são, para usarmos uma linguagem contemporânea, mas já fora

de moda, semi-autônomas; o que significa, se é que significa alguma coisa, que elas não são realmente autônomas e independentes uma da outra, mas tampouco são idênticas. O conceito de Marx de *ideologia* sempre pretendeu respeitar, encenar e dobrar o paradoxo da mera semi-autonomia do conceito ideológico, por exemplo, as ideologias do mercado, em relação à coisa em si — ou, no nosso caso, os problemas do mercado e do planejamento no capitalismo tardio e também nos países socialistas. Mas o conceito clássico de Marx (inclusive a própria palavra *ideologia*, em si mesma algo como a ideologia da coisa, em oposição à sua realidade) muitas vezes se esgarçava precisamente nesse aspecto, tornando-se totalmente autônomo, e depois vagando como mero "epifenômeno" no mundo das superestruturas, enquanto a realidade continuava lá embaixo a tarefa da vida real dos economistas profissionais.

Há, é claro, muitos modelos profissionais de ideologia no próprio Marx. O apresentado nos *Grundrisse*, que se desenvolve em torno das ilusões dos seguidores de Proudhon, tem sido menos notado e estudado, mas é muito rico e sugestivo. Marx está aqui discutindo uma característica central de nosso assunto corrente, ou seja, a relação entre as idéias e valores de liberdade e igualdade com o sistema de troca; e ele argumenta, como Milton Friedman, que esses conceitos e valores são reais e objetivos, são organicamente gerados pelo próprio sistema de mercado, e dialeticamente são indissoluvelmente ligados a ele. Ele vai além — eu ia dizer, agora, *ao contrário* de Milton Friedman, mas uma pausa para reflexão me permite lembrar que mesmo essas conseqüências desagradáveis também são reconhecidas, e até elogiadas, pelos neoliberais —, para acrescentar que, na prática, essa liberdade e igualdade acabam se revelando prisão e desigualdade. Mas trata-se do problema da atitude dos proudhonianos em relação a essa reversão e de sua incapacidade de entender a dimensão ideológica do sistema de troca e como essa ideologia funciona, sendo ao mesmo tempo verdadeira e falsa, objetiva e ilusória, o que costumávamos tentar exprimir com a expressão hegeliana "aparência objetiva":

> O valor de troca, ou, mais precisamente, o sistema monetário, é de fato o sistema da liberdade e da igualdade, e o que perturba [os proudhonianos] na evolução mais recente do sistema são perturbações imanentes ao sistema, ou seja, a própria realização de *igualdade e liberdade*, que acabam sendo desigualdade e falta de liberdade. É uma aspiração tão piedosa quanto estúpida desejar que o valor de troca não vá se converter em capital, ou que o trabalho que produz o valor de troca não vá se converter em trabalho assalariado. O que distingue esses cavalheiros [em outras palavras, os proudhonianos, ou, como poderíamos dizer hoje, os social-democratas] dos apologistas burgueses é, por um lado, sua consciência das contradições inerentes ao sistema e, por outro, o utopismo, manifesto em sua impossibilidade de entender a diferença inevitável entre a forma ideal e a forma real da sociedade burguesa, e

o conseqüente desejo de se lançar à tarefa supérflua de tentar tornar real a expressão ideal, quando esta é apenas a imagem fotográfica [*Lichtbild*] daquela realidade[1].

Trata-se então antes de uma questão cultural (no sentido contemporâneo do termo), centrada no problema da representação: os proudhonianos, podemos dizer, são realistas, no sentido do modelo de correspondência. Eles acham (assim como, digamos, os habermasianos de nossos dias) que os ideais revolucionários do sistema burguês — liberdade e igualdade — são propriedades de sociedades reais, e percebem que, ainda que estejam presentes na imagem utópica ideal da sociedade de mercado burguesa, estão tristemente ausentes da realidade que serviu de modelo para esse retrato. Será então suficiente mudar e melhorar o modelo, e fazer com que a liberdade e a igualdade finalmente apareçam, de verdade, no sistema de mercado.

Mas Marx é, digamos assim, um modernista; e essa teorização específica da ideologia — que se apóia, apenas vinte anos após a invenção da fotografia, em imagens bem contemporâneas da fotografia (conquanto anteriormente Marx e Engels tivessem preferido a tradição pictórica, com suas várias câmeras obscuras) — sugere que a dimensão ideológica está intrinsecamente incrustada na realidade, que a secreta como uma característica necessária de sua própria estrutura. Essa dimensão é então profundamente *imaginária*, em um sentido real e positivo; isto é, ela existe, e é real, na medida em que é uma imagem, marcada como tal e destinada a permanecer como tal, sua própria irrealidade e incapacidade de se tornar real sendo exatamente o que é real nela. Penso em alguns episódios das peças de Sartre que poderiam servir como alegorias exemplares desse processo peculiar: o desejo passional de Electra de assassinar sua mãe, que, no entanto, no fim das contas, não queria ser realizado. Electra, no final, descobre que não queria realmente ver sua mãe morta (<<morta>>, isto é, morta na realidade); o que ela realmente queria era continuar a sentir a raiva e o ressentimento de desejá-la /morta/. O mesmo se dá, como veremos, com essas duas características um tanto contraditórias do sistema de mercado, a liberdade e a igualdade: todos querem querê-las, mas elas não podem ser realizadas. A única coisa que pode acontecer com elas é o sistema que as gerou desaparecer e assim acabar abolindo os "ideais" junto com a própria realidade.

Mas recuperar para a "ideologia" essa maneira complexa de lidar com suas raízes na sua própria realidade social significaria reinventar a dialética, que é algo que toda geração tenta inutilmente fazer. A nossa, na verdade, nem mesmo tentou; a última tentativa, o momento althusseriano, já se perdeu no horizonte, onde também desapareceram os furacões do passado. Por enquanto, tenho a impressão de que apenas a assim chamada teoria do discurso tentou preencher o vazio que restou depois que o conceito de

ideologia foi atirado ribanceira abaixo, juntamente com o marxismo clássico. Pode-se endossar de imediato o programa de Stuart Hall, o qual, se o entendo bem, está baseado na noção de que o nível fundamental em que são travadas as batalhas políticas hoje é o da disputa sobre a legitimidade dos conceitos e ideologias; que a legitimação política vem daí. Por exemplo, o thatcherismo e sua contra-revolução cultural estavam fundados tanto na deslegitimação da ideologia do Estado do bem-estar ou do Estado social-democrata (costumávamos chamá-lo de liberal), quanto nos problemas estruturais inerentes a esse tipo de Estado.

Isso me permite apresentar minha tese de forma mais clara: a retórica do mercado tem sido o componente central e fundamental nesta luta ideológica, a luta pela legitimação ou deslegitimação do discurso de esquerda. A capitulação diante das várias formas de ideologia do mercado — por parte da *esquerda*, quero dizer, deixando de lado todos os outros — tem sido imperceptível, mas alarmantemente universal. Todos concordam em dizer, como se fosse uma concessão inconseqüente *en passant* à opinião pública e à sabedoria popular (ou para nossos pressupostos comunicativos), que nenhuma sociedade pode funcionar eficientemente sem o mercado e que o planejamento é obviamente impossível. Essa é a segunda parte daquela outra forma de discurso mais antiga, a do "nacionalismo", de vinte anos atrás, do mesmo modo que o pós-modernismo pleno (em especial no campo da política) é a seqüência, ou continuação ou realização, do episódio do "fim da ideologia" dos anos 50. De qualquer maneira, estamos todos prontos a concordar com a proposição corrente de que o socialismo não tinha nada a ver com a nacionalização; o resultado disso tudo é que acabamos tendo que concordar que o socialismo não tem mais nada a ver com o próprio socialismo. "O mercado está na natureza humana" é uma proposição que não podemos deixar de questionar; na minha opinião, é o terreno de luta ideológica mais crucial em nossa época. Se fizermos pouco caso disso, ou porque parece uma admissão inconseqüente, ou, ainda pior, porque "bem no fundo do coração" começamos a acreditar nisso, então tanto o socialismo quanto o marxismo terão sido efetivamente deslegitimados, pelo menos por um certo tempo. Sweezy nos faz lembrar que o capitalismo tinha fracassado em vários lugares até que finalmente chegou à Inglaterra; e que se os socialismos efetivamente existentes forem para o fundo do poço, haverá outros, melhores do que esses, no futuro. Eu também acho, mas não devemos transformar isso em uma profecia que se realizará por si mesma. No mesmo espírito, gostaria de acrescentar às formulações e táticas da "análise do discurso" de Stuart Hall o mesmo tipo de qualificador histórico: o nível fundamental no qual a luta política se dá é o da legitimação de conceitos como os de *planejamento* e *mercado* — ou pelo menos assim é agora, em nossa situação específica. No futuro, a política assumirá formas mais ativistas do que essa, exatamente como já o fez no passado.

É preciso ainda acrescentar, com respeito a essa questão metodológica, que a moldura conceitual da análise do discurso — ainda que apresente a vantagem de nos permitir, em plena era pós-moderna, continuar a fazer análise ideológica, sem chamá-la assim — não é mais satisfatória do que os sonhos dos adeptos de Proudhon: autonomizar a dimensão do /conceito/ e chamá-lo de "discurso" sugere que essa dimensão é potencialmente desconectada da realidade, e que é possível deixá-la flutuando por si só, fundando sua própria subdisciplina e formando seus próprios especialistas. Eu ainda prefiro chamar o /mercado/ pelo que ele é, ou seja, um ideologema, e colocar como premissa a seu respeito o que temos que colocar como premissa a respeito de todas as ideologias: que, infelizmente, temos que falar sobre as realidades tanto quanto falamos dos conceitos. Será que o discurso de mercado é uma mera retórica? É e não é (para encenar a grande lógica formal da identidade da identidade e da não-identidade); e, para acertar, temos que falar sobre mercados reais tanto quanto sobre metafísica, psicologia, propaganda, cultura, representação e dispositivos libidinais.

Mas isso significa quase deixar de lado o vasto continente da filosofia política como tal, em si mesma uma espécie de "mercado" ideológico, no qual, como em um gigantesco esquema combinatório, todas as variantes possíveis e combinações de "valores" políticos, opções e "soluções" estão à disposição, com a condição de que se acredite que somos livres para escolher. Nesse enorme empório podemos, por exemplo, combinar o coeficiente de liberdade e igualdade de acordo com nosso temperamento individual, como quando as pessoas se opõem à intervenção estatal por causa de um possível prejuízo de uma fantasia individual ou de uma liberdade pessoal qualquer; ou quando a igualdade é criticada porque seus valores exigem a correção dos mecanismos de mercado e a intervenção de outros tipos de "valores" e prioridades. A teoria da ideologia exclui esse caráter opcional das teorias políticas, não apenas porque "valores" em si mesmos têm fontes mais profundas inconscientes e de classe do que a mente consciente, mas também porque a teoria é em si mesma algo como uma forma determinada por um conteúdo social e reflete a realidade social de maneiras mais complexas do que as que uma solução "reflete" seu problema. O que se pode observar em funcionamento aqui é a lei dialética fundamental da determinação da forma por seu conteúdo — algo que não é ativado em teorias e disciplinas nas quais não há diferenciação entre um nível de "aparência" e um nível de "essência", e nas quais os fenômenos como a ética ou a pura *opinião* política são modificáveis pela decisão consciente ou pela persuasão racional. De fato, uma extraordinária observação de Mallarmé — "*il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique*"[2] — sugere que as afinidades mais fundas entre uma concepção marxista da economia política em geral e o domínio da estética (como, por exemplo, no trabalho de Adorno e Benjamin) devem ser localizadas precisamente aqui, na percepção

compartilhada por ambas as disciplinas desse imenso movimento dual de um plano da forma e de um plano da substância (para usarmos uma linguagem alternativa, do lingüista Hjemslev).

Isso pareceria confirmar a crítica tradicional de que o marxismo não tem nenhuma reflexão política autônoma, algo que, no entanto, parece-nos mais um ponto positivo do que uma fraqueza. O marxismo de fato não é uma filosofia política do tipo das *Weltanschauung* e não está no mesmo páreo que o conservadorismo, liberalismo, radicalismo, populismo etc. Há certamente uma prática política marxista, mas o pensamento político marxista, quando não for prático nesse sentido, tem a ver exclusivamente com a organização econômica da sociedade, e com como as pessoas cooperam para organizar a produção. Isso significa que o "socialismo" não é exatamente uma idéia política, ou, se preferirmos, que ele pressupõe o fim de um certo tipo de pensamento político. Isso significa ainda que efetivamente temos nossos homólogos entre os pensadores burgueses, mas não são os fascistas (que têm muito pouco de pensamento político nesse sentido e estão, de qualquer modo, historicamente em fase de extinção), mas sim os neoliberais e o pessoal do mercado: também para eles a filosofia política não tem nenhum valor (pelo menos após se livrarem dos argumentos do inimigo marxista e coletivista) e a "política" significa agora simplesmente o cuidado e a alimentação do aparato econômico (nesse caso, o mercado, em vez dos meios de produção organizados e de propriedade coletiva). De fato, vou argumentar que temos muito em comum com os neoliberais, na verdade quase tudo — exceto os fundamentos!

Mas antes devemos dizer o óbvio, ou seja, que o *slogan* do mercado não só recobre uma grande variedade de diversos referentes e preocupações, como também é, virtualmente todas as vezes, uma denominação errônea. Para começar, no domínio dos oligopólios e das multinacionais não existe hoje nenhum mercado livre: na verdade, Galbraith uma vez disse que os oligopólios são nosso substituto imperfeito para o planejamento e a planificação de tipo socialista.

Ao mesmo tempo, na acepção geral, o mercado como conceito raramente tem alguma coisa a ver com escolhas e com liberdade, uma vez que todas são já predeterminadas, quer estejamos falando de novos modelos de carro, de brinquedos ou de programas de televisão: selecionamos entre alguns, sem dúvida, mas não podemos dizer que influímos na escolha real de nenhum deles. Portanto, a homologia com a liberdade é, na melhor das hipóteses, uma homologia com a democracia parlamentar de tipo representativo.

Do mesmo modo, o mercado nos países socialistas pareceria ter mais a ver com a produção do que com o consumo, uma vez que o que se destaca acima de tudo como o problema mais urgente (para o qual uma fantasia de um mercado do tipo ocidental é imaginada como uma solução) é a questão de como suprir, com peças de reposição, componentes e matérias-primas, as

outras unidades de produção. Mas presume-se que o *slogan* do mercado, com toda sua retórica complementar, foi ideado justamente para assegurar uma mudança decisiva e um deslocamento do conceitual da esfera da produção para a da distribuição e do consumo: algo que raramente parece ter conseguido fazer.

Esta retórica parece, ainda, isolar a questão crucial da propriedade, com que os conservadores têm uma notória dificuldade intelectual: aqui a exclusão de "justificativas de títulos de propriedade original"[3] será vista como um enquadramento sincrônico que exclui a dimensão da história e da mudança histórica sistêmica.

Finalmente, deveríamos observar que, segundo a visão de muitos neoliberais, não só ainda não temos um mercado livre como também o que temos em seu lugar (aquilo que às vezes é defendido como o "mercado livre" em oposição à União Soviética[4]) — a saber, um acordo mútuo e a compra de grupos de pressão, de interesses especiais e outros que tais — é em si mesmo, de acordo com a Nova Direita, uma estrutura absolutamente inimiga do mercado livre e de sua implantação. Esse tipo de análise (conhecido como teoria da escolha pública) é o equivalente da Nova Direita à análise esquerdista da mídia e do consumismo (em outras palavras, a teoria obrigatória da *resistência*, a exposição do que na área pública e na esfera pública geralmente *impede* as pessoas de adotarem um sistema melhor e embaralha até sua percepção e recepção de tal sistema).

As razões do sucesso da ideologia do mercado não podem assim ser procuradas no próprio mercado (mesmo depois de termos esclarecido exatamente quais fenômenos estão sendo designados por essa palavra). Mas é melhor começar com a versão metafísica mais forte e mais abrangente, que associa o mercado à natureza humana. Esse ponto de vista aparece de várias formas, muitas vezes imperceptíveis, mas foi convenientemente formalizado por Gary Becker em uma abordagem admiravelmente totalizadora: "Estou dizendo que a abordagem econômica nos oferece uma moldura unificada valiosa para entender *tudo* no comportamento humano"[5]. Assim, o casamento é suscetível de uma espécie de análise de mercado: "Minha análise implica que as pessoas parecidas ou diferentes se juntam quando juntar-se maximiza o *output* total de mercadorias do lar, com respeito a todos os outros casamentos, não importando se aí se trata de um aspecto financeiro (como salários e renda de patrimônio), ou genético (como altura e inteligência), ou psicológico (como agressividade e passividade)"[6]. Mas nesse caso a nota de rodapé esclarecedora é crucial, e marca o começo da nossa compreensão do que exatamente está em jogo na interessante proposta de Becker: "Permitam-me enfatizar novamente que *output* de mercadorias não é a mesma coisa que o Produto Nacional como é normalmente medido, mas inclui filhos, companheirismo, saúde e uma série de outras mercadorias". O que imediatamente salta à vista, portanto, é o paradoxo — do maior significado sinto-

mático para o turista teórico marxista — de que esse modelo dos mais escandalosos de mercado é, na realidade, um modelo de produção! Segundo esse modelo, o consumo é explicitamente descrito como a produção de uma mercadoria, ou de um bem específico; em outras palavras, um valor de uso que pode ser qualquer coisa, de gratificação sexual a um local conveniente para se desrecalcar em cima dos próprios filhos se o mundo lá fora for pouco agradável. Eis a descrição central de Becker:

> O enquadramento da função produtiva do lar enfatiza os serviços paralelos feitos por firmas e pelos lares como unidades organizacionais. Do mesmo modo que a firma típica, analisada na teoria *standard* de produção, o lar investe em capital ativo (as economias), em equipamentos (os bens duráveis) e no capital contido em sua "força de trabalho" (o capital humano dos membros da família). Como uma unidade organizacional, o lar, como a firma, entra na produção usando esse trabalho e esse capital. Cada um é visto como maximizando sua função objetiva, sujeito a seus recursos e limitações tecnológicas. O modelo de produção não apenas enfatiza que o lar é a unidade básica de análise apropriada na teoria do consumo, como também traz à tona a interdependência das várias decisões do lar: decisões sobre o suprimento de trabalho familiar, sobre o tempo e sobre os gastos em uma análise de um só período de tempo, e decisões sobre o casamento, o tamanho da família, o envolvimento da força de trabalho e os gastos em bens e em investimentos de capital humano em uma análise de ciclo de vida.
>
> O reconhecimento da importância do tempo como um recurso escasso no lar desempenhou um papel integral no desenvolvimento das aplicações empíricas da abordagem da função produtiva do lar[7].

Devo admitir que acho possível aceitar esse tipo de coisa, e que ela nos dá uma visão realista e sensata não só *deste* mundo humano mas de *todos* os mundos, indo até aos primeiros hominídeos. Permitam-me sublinhar algumas das características cruciais do modelo de Becker: a primeira é a ênfase no próprio tempo como um recurso (um outro ensaio fundamental é intitulado "Uma teoria da alocação do tempo"). Essa é claramente a visão do próprio Marx sobre a temporalidade, como se depreende dos *Grundrisse*, em que finalmente todo valor é uma questão de tempo. Também quero sugerir a consistência e a afinidade entre essa proposta peculiar e grande parte da filosofia ou teoria contemporânea, que envolve uma expansão prodigiosa do que consideramos ser o comportamento significativo ou racional. Penso que, especialmente depois da difusão da psicanálise, mas também com a gradual desaparição da "alteridade" num mundo que diminui de tamanho e numa sociedade inundada pelas mídias, resta muito pouco que possa ser considerado "irracional" no sentido mais antigo de "incompreensível": as formas mais vis de tomadas de decisão e de comportamento humano — a tortura por sádicos e a intervenção no entrangeiro, explícita ou velada, por

líderes governamentais — são agora compreensíveis (digamos, nos termos de um *Versteben* diltheyano), a despeito do que possamos pensar deles. Se um tal conceito imensamente expandido da Razão tem algum sentido normativo (Habermas ainda acha que sim), em uma situação em que seu oposto, o irracional, diminuiu até chegar a uma virtual não-existência, é uma outra questão, e das mais interessantes. Mas os cálculos de Becker (e essa palavra para ele não implica de forma alguma um *homo economicus*, mas todos os tipos de comportamento irrefletido, cotidiano, pré-consciente) são parte daquela corrente hegemônica; na verdade, esse sistema me faz pensar mais do que em qualquer outra coisa na liberdade sartriana, uma vez que implica uma responsabilidade por tudo que fazemos — a escolha sartriana (a qual, é claro, também se dá no nível comportamental cotidiano, não autoconsciente) significa a cada momento uma produção individual ou coletiva das "mercadorias" de Becker (que não precisam ser hedonistas em nenhum sentido estrito; o altruísmo, por exemplo, seria uma mercadoria desse tipo, ou o prazer). As conseqüências para a representação de uma visão como essa nos levam a pronunciar pela primeira vez, e já com atraso, a palavra *pós-modernismo*. Somente os romances de Sartre (e eles são amostras, enormes fragmentos interminados) poderiam nos dar uma imagem aproximada do que seria uma representação da vida que interpretasse todos os atos e gestos humanos, desejos e decisões em termos do modelo de maximização de Becker. Uma representação desse tipo nos revelaria um mundo peculiarmente sem transcendência e sem perspectiva (a morte, por exemplo, seria aqui apenas mais uma questão de maximização dos bens), e sem nenhum enredo no sentido tradicional, uma vez que todas as escolhas seriam eqüidistantes e postas no mesmo nível. A analogia com Sartre, no entanto, sugere que esse tipo de leitura — que deveria ser um encontro desmistificador, frente a frente com a vida cotidiana, sem nenhum enfeite — pode talvez não ser pós-moderno nos sentidos mais fantasiosos dessa estética. Becker parece ter deixado de lado as formas mais desenfreadas de consumo disponíveis no pos-moderno, que em outras instâncias parecem capazes de encenar um virtual delírio do consumo da própria idéia de consumo: no pós-moderno, na verdade, a própria idéia do mercado é consumida com a mais prodigiosa das gratificações; como se fosse uma espécie de bônus ou excedente do processo de produção de mercadorias. Os cálculos sóbrios de Becker não chegam a tanto, e isso não necessariamente porque o pós-modernismo é inconsistente ou incompatível com o conservadorismo político, mas sim basicamente porque seu modelo é um modelo de produção e não de consumo, como já sugerimos acima. Meras sombras da grande introdução aos *Grundrisse*, em que a produção se torna consumo e distribuição, e depois volta à sua forma produtiva básica (na categoria sistêmica mais abrangente de produção que Marx quer colocar no lugar da categoria temática ou analítica)! Na verdade, parece possível reclamar que os atuais apologistas do mercado — os conservadores teóricos — não mostram muito prazer ou *jouissance* (como

veremos a seguir, seu mercado serve principalmente como um policial cuja função é impedir Stalin de entrar e, ainda por cima, pode-se suspeitar que Stálin acaba sendo apenas um código para Roosevelt).

Assim, como descrição, o modelo de Becker me parece impecável e bastante fiel aos fatos da vida como nós os conhecemos; quando esse modelo se torna prescritivo nos defrontamos, é claro, com as formas mais insidiosas de reação (as minhas duas conseqüências práticas preferidas são, em primeiro lugar, a de que as minorias oprimidas apenas pioram sua própria situação ao fazer reivindicações e lutar por seus direitos; e, em segundo, a de que a "produtividade do lar", no sentido especial que Becker a emprega [ver acima], diminui drasticamente quando a esposa tem um emprego). Mas é fácil ver por que isso se dá. O modelo de Becker é pós-moderno em sua estrutura que tem a forma de uma transcodificação: dois sistemas explanatórios diferentes são combinados aqui através da asserção de uma identidade fundamental (sobre a qual sempre se diz, com veemência, que não se tratade uma *metáfora*, certamente um dos sinais mais claros de uma intenção de metaforizar): o comportamento humano (em especial a família ou *oikos*), de um lado, e a firma ou a empresa, de outro. Ganha-se muito, em força e em clareza, ao se reescrever fenômenos como o tempo livre e os traços de personalidade em termos de matéria-prima potencial. Não se segue, no entanto, que o enquadramento figural pode então ser removido, como se remove triunfalmente um véu que cobria uma estátua, permitindo-nos então refletir sobre os assuntos domésticos em termos de dinheiro e de economia. Mas é exatamente assim que Becker vai "deduzindo" suas conclusões prático-políticas. Ainda aqui, ele não consegue ser totalmente pós-moderno, uma vez que o processo de transcodificação tem como conseqüência a suspensão de tudo que costumava ser considerado "literal". Becker quer utilizar o equipamento da metáfora e da identificação figural apenas para, no momento final, voltar ao literal (o qual, nessa altura do capitalismo tardio, evaporou-se por baixo de seus pés).

Por que será que não acho todas essas colocações particularmente escandalosas, e qual poderia ser seu "uso apropriado"? Como em Sartre, a escolha de Becker se dá em um ambiente pré-dado, que Sartre teoriza (ele o chama de "situação"), mas que Becker deixa de lado. Em ambos temos uma redução oportuna do antigo sujeito (ou indivíduo, ou ego), que agora é pouco mais do que um ponto de consciência dirigido ao estoque de materiais disponíveis no mundo exterior, tomando decisões baseado em informações que são "racionais" no sentido de serem o que qualquer outro ser humano também pode entender (no sentido de Dilthey ou de Rousseau, seria aquilo com que qualquer outro ser humano poderia "simpatizar"). Isso significa que estamos liberados de todos os tipos de mito mais propriamente "irracionais" sobre a subjetividade e podemos dirigir nossa atenção para a própria situação, aquele inventário de recursos disponíveis, que é o próprio mundo exterior e que agora pode verdadeiramente ser chamado de História. O con-

ceito sartriano de situação é uma maneira nova de pensar a história como tal; Becker evita qualquer movimento nesse sentido, e tem toda a razão em fazê-lo. Sugeri que mesmo no socialismo (assim como nos modos de produção anteriores) podemos muito bem imaginar as pessoas operando segundo o modelo de Becker. O que seria diferente é a própria *situação*: a natureza do "lar", o estoque de matérias-primas; enfim, a própria forma e contorno das "mercadorias" a serem produzidas aí. O mercado de Becker acaba se revelando não como mais uma apologia do sistema de mercado, mas sim como um redirecionamento de nossa atenção para a própria história e para a variedade de situações que ela nos oferece.

Devemos desconfiar, portanto, de que defesas essencialistas do mercado envolvem na realidade outros temas e questões bem diferentes: os prazeres do consumo são pouco mais do que conseqüências ideológicas de uma fantasia disponível para os consumidores ideológicos que compram uma teoria de mercado da qual eles mesmos não são parte. De fato, uma das grandes crises da nova revolução cultural conservadora — e, pelos mesmos motivos, uma de suas grandes contradições internas — tornou-se evidente quando essas mesmas ideologias começaram a demonstrar um certo nervosismo diante da facilidade com que a América consumista havia superado a ética protestante e tinha sido capaz de desperdiçar suas economias (e até sua renda futura) no exercício de sua nova natureza de compradores profissionais em tempo integral. Mas obviamente não se pode ter tudo: não é possível ter um mercado florescente e em expansão, cujos consumidores sejam todos calvinistas e tradicionalistas diligentes, que sabem muito bem quanto vale o dinheiro.

A paixão pelo mercado sempre foi uma paixão política, como nos ensinou o grande livro de Albert O. Hirschman, *The passions and the interests*. O mercado, como "ideologia de mercado", tem menos a ver com o consumo do que com a intervenção dos governos e com os perigos da liberdade e da própria natureza humana. Uma descrição representativa do famoso "mecanismo" do mercado é dada por Barry:

> Com processo natural, Smith queria dizer o que ocorreria, ou que padrão de acontecimentos surgiria, a partir da interação individual, na ausência de uma intervenção humana específica, seja de cunho político, seja um ato de violência.
>
> O comportamento do mercado é o exemplo óbvio de um fenômeno natural desse tipo. As propriedades auto-reguladoras do sistema de mercado não são produto de uma mente planificadora, mas um resultado espontâneo do mecanismo de preços. Ora, a partir de certas constâncias na natureza humana, incluindo, é claro, o desejo natural de "melhorar", pode-se deduzir o que ocorrerá quando o governo perturba esse processo auto-regulador. Assim, Smith demonstra como as leis dos aprendizes, as limitações ao comércio internacional, os privilégios das corporações, e assim por diante, rompem, mas não conseguem suprimir inteiramente, as tendências econômicas naturais. A ordem espontânea do mercado se dá através da *interdependência* de suas partes

constitutivas, e qualquer tipo de intervenção nessa ordem está simplesmente fadada ao insucesso: "Nenhuma regulamentação do comércio pode aumentar a quantidade de trabalho em qualquer setor da sociedade além do que seu capital possa manter. Ela pode apenas impor a uma parte do capital uma direção que ele não tomaria sem ela". Com a expressão "liberdade natural", Smith quis designar o sistema no qual cada homem, desde que não viole as leis (negativas) da justiça, fica inteiramente livre para servir seus próprios interesses à sua própria maneira e colocar sua capacidade de trabalho e seu capital em competição com os de qualquer outro homem[8].

A força do conceito de mercado está, pois, em sua estrutura "totalizante", como se diz hoje em dia, ou seja, em sua capacidade de nos oferecer um modelo da totalidade social. Ela nos proporciona uma maneira diferente de deslocar o modelo de Marx: diferente da já bem conhecida mudança weberiana e pós-weberiana do econômico para o político, e da produção para o poder e a dominação. Mas o deslocamento da produção para a circulação não é menos profundo ou ideológico, e tem a vantagem de substituir as representações antediluvianas da fantasia que acompanhava o modelo de "dominação", de *1984* e *Despotismo oriental* até Foucault — narrativas um tanto cômicas na nova era pós-moderna —, por representações de ordem completamente diferente. (Adiante, pretendo demonstrar que estas não são, basicamente, representações de consumo.)

Mas o que é preciso entender em primeiro lugar são as condições de possibilidade desse conceito alternativo de totalidade social. Marx sugere (nos *Grundrisse*, novamente) que o modelo de circulação ou de mercado vai preceder, histórica e epistemologicamente, outras formas de mapeamento e vai nos dar uma primeira representação através da qual a totalidade social pode ser compreendida:

> A circulação é o movimento no qual a alienação geral aparece como apropriação geral, e a apropriação geral como alienação geral. Ainda que a totalidade desse movimento possa muito bem aparecer como um processo social e ainda que os elementos individuais desse movimento se originem na vontade consciente e nos propósitos particulares dos indivíduos, mesmo assim a totalidade do processo aparece como uma relação objetiva que ocorre espontaneamente; uma relação que resulta da interação de indivíduos conscientes, mas que nem é parte de suas consciências nem é, como um todo, subsumida por elas. Suas colisões dão lugar a um poder social *estranho*, que está acima delas. Sua própria interação [aparece] como um processo e uma força independente deles. Porque a circulação é a totalidade do processo social, ela também é a primeira forma na qual não só a relação social aparece como algo independente dos indivíduos, como, digamos, uma moeda ou um valor de troca, mas também todo o movimento social em si mesmo[9].

O mais notável no movimento dessas reflexões é que elas parecem identificar duas coisas que, como conceitos, quase sempre foram considera-

das bem diferentes entre si: o "*bellum omnium contra omnes*" de Hobbes e a "mão invisível" de Adam Smith (que aparece aqui sob o disfarce do "ardil da razão" de Hegel). Eu diria que o conceito de Marx de "sociedade civil" é similar ao que acontece quando esses dois conceitos (como matéria e antimatéria) são combinados de forma inesperada. Aqui, no entanto, o significativo é que o que Hobbes teme é, num certo sentido, o que dá segurança a Smith (a natureza mais profunda do terror hobbesiano é, de qualquer modo, particularmente iluminada pela complacência da definição do senhor Milton Friedman: "Um liberal, fundamentalmente, teme o poder concentrado"[10]). A idéia de uma violência feroz inerente à natureza humana e manifesta na Revolução Inglesa, a partir de onde ela é teorizada ("com muito medo") por Hobbes, não é modificada ou melhorada pela "*douceur du commerce*"[11] de Hirsch-man; e permanece rigorosamente idêntica (em Marx) à concorrência do mercado como tal. A diferença não é político-ideológica mas histórica: Hobbes precisa do poder do Estado para domesticar e controlar a violência da natureza humana e a concorrência; em Adam Smith (e em Hegel, num outro plano metafísico), o sistema da concorrência, o mercado, executa sozinho a domesticação e o controle, sem mais precisar para isso do Estado absoluto. Mas o que fica claro em toda a tradição conservadora é que ela é motivada por um sentimento de medo e de angústia nos quais a guerra civil ou a criminalidade urbana são em si mesmas meras figuras da luta de classes. Então, o mercado é Leviatã com pele de cordeiro: sua função não é encorajar e perpetuar a liberdade (e muito menos a liberdade em sua versão política), mas sim reprimi-la; e, quanto às tais visões, podemos muito bem ressuscitar os *slogans* dos anos existencialistas — o medo da liberdade, a fuga da liberdade. A ideologia do mercado assegura que todos os seres humanos se dão mal quando tentam controlar seus próprios destinos ("o socialismo é impossível"), e que temos sorte em poder contar com esse mecanismo impessoal — o mercado — que pode tomar o lugar da *hubris* e do planejamento humanos, e substituir de vez a capacidade de decisão dos homens. Só precisamos manter esse mecanismo bem azeitado e limpo, e ele — como o monarca há tantos séculos — tomará conta de nós e manter-nos-á na linha.

Por que tal substituto confortante da divindade seria tão universalmente atraente em nossos dias é, no entanto, um outro tipo de questão histórica. Atribuir a nova adesão à liberdade de mercado ao medo do stalinismo e de Stalin é tocante, mas um pouco deslocado no tempo, ainda que seja certo que a Indústria do Gulag tenha sido um componente crucial da "legitimação" dessas representações ideológicas (assim como a Indústria do Holocausto, cuja relação peculiar com a retórica do Gulag exige um estudo cultural e ideológico mais detalhado).

A crítica mais inteligente que recebi sobre uma longa análise dos anos 60 que publiquei[12] há algum tempo foi a de Wlad Godzich, que demonstrava seu espanto socrático diante da ausência, em meu modelo global, do Segundo Mundo e, em especial, da União Soviética. A experiência da peres-

troika nos revelou dimensões da história soviética que reforçam bastante o ponto de vista de Godzich, e tornam meu próprio lapso ainda mais deplorável; vou então aqui reparar meu erro exagerando na outra direção. Penso que, de fato, o fracasso das experiências de Kruchev não representou um desastre apenas para a União Soviética, mas de algum modo foi fundamentalmente crucial para o resto da história global, e não menos para o futuro do próprio socialismo. Somos levados a acreditar que, na União Soviética, a geração de Kruchev foi a última a crer na possibilidade da renovação do marxismo, para não mencionar o socialismo; ou melhor, o contrário, foi seu fracasso que determinou a total indiferença pelo marxismo e pelo socialismo de várias gerações de intelectuais mais jovens. Mas penso que esse fracasso determinou um dos acontecimentos mais básicos também em outros países e, ainda que não queiramos que os camaradas russos carreguem toda a responsabilidade pela história global, parece-me mesmo que há uma certa semelhança entre o que a Revolução Russa significou de positivo para o resto do mundo e os efeitos negativos dessa última oportunidade perdida, de restaurar a revolução e, no mesmo processo, transformar o partido. Tanto o anarquismo do Ocidente nos anos 60 quanto a Revolução Cultural na China devem ser atribuídos a esse fracasso, cuja continuação, muito depois do fim dos dois, explica o triunfo universal do que Sloterdijk chama "a razão cínica" no consumismo onipresente do pós-moderno em nossos dias. Não é de admirar, então, que uma desilusão assim profunda com a práxis política devesse resultar na popularidade da retórica da abnegação do mercado e na capitulação da liberdade humana diante de uma agora luxuosa mão invisível.

Entretanto, nenhuma dessas coisas, que ainda envolvem o pensamento e o raciocínio, pode explicar a mais surpreendente característica dessa manifestação discursiva, ou seja, como a aridez dos negócios e da propriedade privada, as cinzas da iniciativa privada e o sabor quase dickensiano dos títulos e da apropriação, do uso de cupons, de fusões e de bancos de investimento, e outras transações do gênero (depois de encerrada a era heróica, ou da roubalheira do baronato, dos negócios) puderam se transformar, em nossa época, em algo tão *sexy*. Em minha opinião, a excitação injetada nas monótonas representações do mercado livre dos anos 50 vem de sua associação metafórica ilícita com um tipo muito diferente de representação; a saber, com a própria mídia, no seu sentido contemporâneo mais abrangente e global (incluindo a infra-estrutura dos aparatos mais recentes da mídia e da alta tecnologia). O que se dá é a operação pós-moderna referida acima, na qual dois sistemas de códigos são identificados de forma a permitir que a energia libidinal de um impregne o outro, sem que, no entanto (como em momentos anteriores de nossa história cultural e intelectual), se produza uma síntese, uma nova combinação, uma nova linguagem combinada, ou qualquer outra coisa semelhante.

Horkheimer e Adorno perceberam, há muito tempo, na era do rádio, a peculiaridade da estrutura de uma "indústria cultural" comercial na qual os produtos eram de livre escolha[13]. A analogia entre a mídia e o mercado fica de fato cimentada por este mecanismo: não é porque a mídia é *semelhante* ao mercado que as duas coisas são comparáveis; na verdade, é porque o mercado *não se assemelha* a seu "conceito" (ou idéia platônica), do mesmo modo que a mídia não se assemelha a seu próprio conceito, que as duas coisas podem ser comparadas. A mídia nos apresenta uma livre seleção de programas — o consumidor, entretanto, não escolhe nem o conteúdo dos programas nem seu agrupamento — e essa seleção é rebatizada de "livre escolha".

É claro que no processo do desaparecimento gradual do espaço físico do mercado, e da identificação gradual da mercadoria com sua imagem (ou marca, ou logotipo), dá-se uma outra simbiose, mais íntima, entre o mercado e a mídia. Nessa simbiose, as fronteiras ficam submersas e (de formas profundamente características do pós-moderno) a indiferenciação de níveis gradualmente toma o lugar da separação anterior entre a coisa e seu conceito (ou, na verdade, economia e cultura, base e superestrutura). Para começar, os produtos à venda no mercado transformam-se no próprio conteúdo das imagens da mídia, de tal forma que, em certo sentido, o mesmo referente parece se manter nos dois domínios. Isso é algo bem diferente de uma situação mais primitiva na qual a uma série de signos de informação (notícias, folhetins, artigos) era adicionado um outro elemento, que tentava aliciar consumidores para um produto comercial que não tinha nada a ver com esses signos. Hoje os produtos estão, digamos, difusos no tempo e no espaço dos segmentos de *entertainment* (ou mesmo nos do noticiário), como parte do conteúdo, de tal forma que em alguns casos bem conhecidos (mais explicitamente em seriados como *Dinastia*)[14], às vezes não fica claro quando o segmento narrativo termina e começam os comerciais (uma vez que os mesmos atores também trabalham no segmento comercial).

Essa interpenetração através do conteúdo é então intensificada de forma um tanto diferente pela própria natureza dos produtos: a impressão que se tem, especialmente quando estamos tratando com estrangeiros cheios de entusiasmo pelo consumismo americano, é que os produtos organizam-se em uma espécie de hierarquia cujo ponto mais alto é precisamente a tecnologia de reprodução, que agora, é claro, ultrapassou em muito o clássico aparelho de TV, e acabou por sintetizar a nova tecnologia computacional ou de informação do terceiro estágio do capitalismo. Temos, então, que dar conta também de um outro tipo de consumo: o consumo do próprio processo de consumo, muito além do de seu conteúdo e dos produtos comerciais mais imediatos. É preciso falar de uma espécie de bônus tecnológico de prazer, proporcionado por essas novas máquinas e, digamos, simbolicamente encenado e ritualmente devorado em cada sessão de consumo da mídia. De fato, não é acidental que a retórica conservadora, que costumava vir junto com a retórica do mercado em questão aqui (mas, na minha opinião, aquela

representava uma estratégia um tanto diferente de deslegitimação), estivesse relacionada com o fim das classes sociais — uma conclusão sempre demonstrada e "provada" pela presença da TV nas casas de trabalhadores. Muito da euforia do pós-modernismo deriva dessa apologia do próprio processo da informatização *high-tech* (o predomínio em nossos dias de teorias da comunicação, da linguagem ou dos signos são o prolongamento ideológico dessa "visão de mundo" mais generalizada). Esse é, então, como diria Marx, um segundo momento no qual (como o "capital em geral" em oposição aos "vários capitais") a mídia "em geral", como um processo unificado, seria colocada em primeiro plano e percebida (em oposição ao conteúdo das projeções individuais da mídia); e parece que seria essa "totalização" que nos permitiria estabelecer uma ponte entre as imagens da fantasia do "mercado em geral" ou "do mercado como um processo unificado".

O terceiro componente desse grupo complexo de analogias entre a mídia e o mercado, que reforça a retórica atual deste, pode assim ser encontrado na própria forma. É a partir daí que temos que voltar à teoria da imagem, recolocando a notável derivação teórica de Guy Debord (a imagem como a forma final da reificação da mercadoria)[15]. Nesse ponto, o processo se reverte, e não são os produtos comerciais do mercado que se tornam imagens na propaganda, mas sim os próprios processos de diversão e de narrativa da televisão comercial que são, por sua vez, reificados e transformados em mercadorias: a narrativa serializada, com seus segmentos rígidos e quebras temporais reduzidos a fórmulas, a ação das tomadas da câmera sobre o espaço, a história, as personagens e as modas, incluindo também aí o novo processo de produção de celebridades e de estrelas que parece diferente da experiência histórica mais familiar que tínhamos dessas questões, e acaba por convergir com os fenômenos até agora "seculares" da antiga esfera pública (pessoas e eventos reais nos telejornais diários, a transformação de nomes em algo como logotipos da notícia etc.). Muitas análises demonstraram que os telejornais são estruturados exatamente como seriados; ao mesmo tempo, alguns de nós, nos domínios da cultura oficial, ou da "alta" cultura, temos tentado demonstrar o enfraquecimento e a obsolescência de categorias como "ficção" (no sentido de algo que se opõe ao "literal" ou ao "factual"). Mas penso que aqui é preciso armar uma teoria das modificações profundas da esfera pública: o aparecimento de um novo domínio da realidade das imagens, que é a um só tempo ficcional (narrativo) e factual (até as personagens dos seriados são percebidas como estrelas reais, com "nomes próprios" e com histórias externas que precisamos conhecer), e que agora — como a antiga "esfera da cultura" — torna-se semi-autônoma, e paira acima da realidade, com a seguinte diferença histórica fundamental: no período clássico, a realidade persistia, independentemente da "esfera cultural" sentimental e romântica, enquanto hoje parece ter perdido essa modalidade de existência em separado. Hoje a cultura tem um tal impacto na realidade que torna problemática qualquer forma de realidade não-cultural ou extracultural (numa espécie de prin-

cípio de Heisenberg da cultura de massa, que intervém entre nossos olhos e as coisas em si), de tal modo que, no fim das contas, os teóricos unam suas vozes na nova *dóxa* que diz que o "referente" não existe mais.

De qualquer maneira, nesse terceiro momento os conteúdos da própria mídia se transformaram em mercadorias, que são então lançadas em uma versão mais ampliada do mercado a que se incorporam de tal forma que as duas coisas se tornam impossíveis de distinguir. Aqui, então, a mídia, como aquilo que o mercado fantasiava, volta agora ao mercado e, ao se tornar parte dele, sela e certifica a identificação antes metafórica ou analógica como sendo uma realidade "literal".

O que temos, finalmente, que adicionar a essas discussões abstratas sobre o mercado é uma restrição pragmática, uma funcionalidade secreta de tal ordem que lance uma luz totalmente nova — incidindo em uma altura mediana — que ilumine plenamente o próprio discurso ostensivo. É isso o que Barry, na conclusão de seu livro tão útil, acaba deixando escapar por desespero ou por exasperação; a saber, que a prova filosófica das várias teorias neoliberais somente pode ser aplicada em uma única situação fundamental, que nós podemos chamar (não sem ironia) de "transição do socialismo para o capitalismo"[16]. Em outras palavras, as teorias do mercado continuam utópicas, na medida em que não podem ser aplicadas a esse processo fundamental de "desregulação" sistêmica. O próprio Barry já tinha ilustrado o significado desse veredicto em um capítulo anterior em que, discutindo as pessoas que fazem escolhas racionais, chama nossa atenção para o fato de que a situação ideal do mercado continua sendo para elas tão utópica e impossível de ser realizada nas condições de hoje quanto é, para a esquerda de hoje, a revolução ou transformação socialista nos países de capitalismo avançado. Resta acrescentar que o referente aqui é duplo: não se trata meramente dos processos dos vários países do Leste que têm sido entendidos como uma tentativa de restabelecer o mercado de um modo ou de outro, mas também daqueles esforços no Ocidente, em especial sob Reagan e Thatcher, de acabar com as "regulamentações" do Estado do bem-estar e voltar a uma forma mais pura de condições de mercado. Temos que levar em conta que ambos os esforços podem fracassar por razões estruturais, mas também temos que ressaltar incansavelmente o fato bastante interessante de que o "mercado" acaba sendo tão utópico quanto sempre foi considerado o socialismo. Nessas circunstâncias, nada se ganha ao substituir uma estrutura inerte (o planejamento burocrático) por outra estrutura institucional inerte (a saber, o próprio mercado). O que é necessário é um grande projeto coletivo do qual uma maioria ativa da população participe, como algo que lhe pertence e que é construído com suas próprias energias. A definição de prioridades sociais — também conhecida na literatura socialista como planejamento — teria que ser parte desse projeto coletivo. Deve ficar claro, no entanto, que virtualmente, por definição, o mercado jamais pode vir a ser um projeto.

9. A nostalgia pelo presente

Há um romance de Philip K. Dick publicado em 1959 que evoca os anos 50: o derrame do presidente Eisenhower, a Main Street, U.S.A., Marilyn Monroe, um mundo de vizinhos e de PTAs* , pequenas cadeias de lojas varejistas (os produtos trazidos de fora em caminhões), programas preferidos de televisão, flertes inconseqüentes com a vizinha do lado, *game shows* e concursos, sputniks vagando no espaço, pequenas luzes brilhando no firmamento, difíceis de distinguir de aeroplanos ou de discos voadores. Se estivéssemos interessados em construir uma cápsula do tempo, ou uma série do tipo "parece que foi ontem", ou ainda um vídeo documentário nostálgico dos anos 50, esse livro poderia ser um bom começo: a ele poderíamos acrescentar os cabelos bem curtos, o começo do *rock and roll*, as saias mais longas, e assim por diante. Não se trata de uma lista de fatos ou de realidades históricas (ainda que os itens dessa lista não sejam invenções e sejam, em um certo sentido, "autênticos"), mas sim de uma lista de estereótipos, de idéias de fatos ou de realidades históricas. Ela nos sugere uma série de questões fundamentais.

Para começar, será que aquele "período" se via assim? Será que a literatura do período tratava desse tipo de vida de cidadezinha americana como uma de suas preocupações centrais, e, se não, por quê? Que outros tipos de preocupação pareciam mais importantes? É certo que, em retrospecto, os anos 50, do ponto de vista cultural, foram sintetizados como uma série de protestos contra os próprios anos 50: contra a era Eisenhower e sua complacência, contra o fechamento da cidadezinha americana (branca e de classe média) satisfeita consigo mesma, contra o conformismo e o etnocentrismo de uns Estados Unidos prósperos e centrados na vida familiar, aprendendo a consumir em seu primeiro *boom* após os racionamentos e priva-

* Parent-Teacher Association — Associação de Pais e Mestres. (N.T.)

ções da guerra, que já havia então perdido muito de sua imediatidade. Os primeiros poetas *beat*, e ocasionalmente o aparecimento de um "anti-herói" com características "existencialistas", poucos impulsos ousados em Hollywood, o próprio *rock and roll* nascente, a importação compensatória de livros, movimentos e filmes de arte europeus, um prematuro e solitário teórico político rebelde como C. Wright Mills: esse parece ser, em retrospecto, o balanço da cultura dos anos 50. O resto é Peyton Place, *best-sellers* e seriados de televisão. E, na verdade, são apenas esses seriados — as comédias de *living room*, as casas de pais separados ameaçadas por *Twilight Zone*, por um lado, e, por outro, pelos *gangsters* e pelos fugitivos do mundo exterior — que nos dão o conteúdo da nossa imagem positiva dos anos 50. Se há um "realismo" nos anos 50, ele pode ser encontrado aqui, na representação da cultura de massa, o único tipo de arte que queria (e podia) lidar com as realidades asfixiantes da era Eisenhower: a família feliz na cidadezinha do interior, a normalidade e a ausência de qualquer comportamento divergente na vida cotidiana. A "grande" arte aparentemente não podia lidar com esse tipo de assunto, a menos que fosse pela via da oposição: as sátiras de Lewis, o *páthos* e a solidão de Hopper ou Sherwood Anderson. Quanto ao naturalismo, os alemães, bem posteriormente, costumavam dizer que "fedia a repolho"; isto é, exalava a miséria e a monotonia de seu assunto, a própria pobreza. Também aqui o conteúdo parece de certa maneira contaminar a forma, só que neste caso a miséria é a miséria da felicidade, ou pelo menos do contentamento (que é, na verdade, complacência), da "falsa" felicidade de que fala Marcuse, a gratificação de um carro novo, de um *TV dinner*, sentar no sofá e ver seu programa favorito — tudo o que é, no fundo, uma miséria, uma infelicidade que não sabe seu nome, que não tem condições de se distinguir da satisfação autêntica e da realização, talvez porque nunca as tenham encontrado.

Mas quando nos anos 80 a noção do oposicionista é contestada, vamos ter um *revival* dos anos 50 no qual muito dessa "cultura de massa degradada" vai reaparecer para uma possível reavaliação. Nos anos 50, no entanto, era ainda a alta cultura que tinha autoridade para julgar a realidade, ou seja, para dizer o que era vida real e o que era mera aparência; e é excluindo, ignorando ou silenciando, com a repugnância que podemos sentir em relação aos estereótipos enfadonhos dos seriados de TV, que a grande arte dá seu veredicto palpável sobre a era. Faulkner e Hemingway, os sulistas e os nova-iorquinos, desviam-se dessa matéria-prima da cidadezinha do interior por um caminho que a deixa muito longe; na verdade, entre os grandes escritores do período, apenas Dick se destaca como o poeta laureado dessa matéria, de casais em crise e dramas conjugais, de comerciantes pequeno-burgueses, de vizinhanças, de tardes diante da TV e todo o resto. Mas, é claro, ele trabalha esse material, e, de qualquer maneira, isso já se passava na Califórnia.

Esse conteúdo da cidadezinha do interior já não era mais, no período do pós-guerra, realmente "provinciano" (como em Lewis ou em John O'Hara, para não falar de Dreiser): o desejo ainda era de partir, ainda se ansiava pela vida da cidade grande, mas havia acontecido alguma coisa — talvez algo tão simples quanto a televisão e as outras mídias — que tinha removido a dor e a mágoa por se estar excluído do centro, da metrópole. Por outro lado, em nossos dias, não existe mais nada disso, ainda que tenhamos cidadezinhas do interior (cujos centros estão em decadência hoje — mas as cidades grandes também estão). O que aconteceu é que desapareceu a autonomia da cidadezinha (que era, no período provinciano, motivo de claustrofobia e de ansiedade, mas que nos anos 50 era a base para um certo conforto e até uma certa segurança). O que antes era um ponto distinto no mapa tornou-se um adensamento imperceptível em um *continuum* de produtos idênticos e de espaços estandardizados de costa a costa. A impressão que se tem, no entanto, é que a autonomia da cidadezinha do interior, sua independência complacente, funcionava também como uma expressão alegórica da situação da América de Eisenhower em relação ao resto do mundo — contente consigo mesma, segura no sentido de sua diferença radical em relação aos outros povos e às outras culturas, isolada de suas vicissitudes e das falhas da natureza humana que eram tão bem representadas em suas estranhas histórias de violência.

Mas certamente já se trata aqui de uma mudança da realidade dos anos 50 para a representação de uma coisa bem diferente, os "anos 50", uma mudança que nos obriga ainda a sublinhar as fontes culturais de todos os atributos com que descrevemos o período, muitos dos quais parecem derivar precisamente de seus próprios programas de TV; em outras palavras, de suas próprias auto-representações. No entanto, ainda que não seja o caso confundir uma pessoa com o que ela pensa ser, essas auto-imagens são certamente bastante relevantes e constituem uma parte essencial de uma descrição mais objetiva ou de uma definição. Mesmo assim, parece possível que as realidades mais profundas do período — lidas, por exemplo, a partir das escalas bem diferentes dos ritmos seculares diacrônicos da economia, ou das inter-relações globais sincrônicas e sistêmicas — tenham pouco a ver com quaisquer dos nossos estereótipos culturais de anos rotulados e definidos em termos de décadas e gerações. O conceito de "classicismo", por exemplo, tem um sentido preciso e funcional na história cultural e literária alemã, que desaparece quando mudamos para uma perspectiva européia, na qual esses poucos anos-chave desaparecem sem deixar vestígios em meio à oposição maior entre o Romantismo e o Iluminismo. Mas essa é uma especulação que pressupõe a possibilidade de que, no limite, a idéia que as pessoas fazem delas mesmas e de seu próprio momento histórico pode não ter, em última análise, *nada* a ver com sua realidade: que o existencial pode ser absolutamente distinto, com uma "falsa consciência" final, do significado social e estrutural de um fenômeno coleti-

vo, certamente uma possibilidade que ficou mais plausível dado o fato do imperialismo global, em termos do qual o significado de uma Nação-Estado — para todos os outros no resto do globo — pode ser completamente distinto da experiência interna e da vida cotidiana interna desses países. Eisenhower apresentava um sorriso bem conhecido para nós, os americanos, mas uma carranca igualmente bem conhecida para os estrangeiros além de nossas fronteiras, como atestam de forma dramática os retratos oficiais da época, em qualquer consulado americano.

Há, no entanto, uma possibilidade ainda mais radical; a de que os conceitos de períodos no fim das contas não correspondam a nenhuma realidade e, quer sejam formulados em termos de uma lógica de gerações, quer em termos dos nomes de monarcas, ou de acordo com qualquer outra categoria ou sistema classificatório ou tipológico, a realidade coletiva das muitas vidas abrangidas por tais termos seja impensável (não-totalizável, para usarmos uma expressão corrente), não podendo jamais ser descrita, caracterizada, rotulada ou conceituada. Essa é, segundo penso, uma posição que poderíamos chamar de nietzschiana, segundo a qual não existe, nem jamais existiu, algo como um "período". Nesse caso, não existiria tampouco algo como a "história", o que foi provavelmente o ponto filosófico básico que tais argumentos buscavam demonstrar em primeiro lugar.

Este é o momento, no entanto, para voltarmos ao romance de Dick e registrar a mudança que o transforma em ficção científica: pois se depreende, a partir de um acúmulo crescente de pequenos detalhes estranhos, que o ambiente do romance, onde observamos os personagens agindo e se movimentando, não é realmente os anos 50 (não creio que Dick use essa expressão uma única vez). Trata-se de um vilarejo potemkiniano de um tipo histórico: uma reprodução dos anos 50 — incluindo memórias introjetadas e estruturas de personalidade na população — construída (por razões em que não precisamos nos deter agora) em 1997, em meio a uma guerra civil atômica interestelar. Quero apenas ressaltar que uma dupla determinação modela o personagem principal, então deve ser lida simultaneamente segundo uma hermenêutica negativa e uma positiva. O vilarejo foi construído para enganá-lo e forçá-lo a desempenhar, contra a sua vontade, uma missão de guerra essencial para o governo. Nesse sentido, ele é vítima de uma manipulação, que desperta todas as nossas fantasias de controle da mente e de exploração do nosso inconsciente, de uma predestinação e um determinismo anticartesiano. Segundo essa leitura, o romance de Dick é um pesadelo e expressa nossos medos inconscientes mais fundos, causados por nossa vida social e suas tendências.

No entanto, Dick também se esforça por deixar claro que esse vilarejo dos anos 50 também é, de forma bem específica, o resultado de uma regressão infantil do protagonista, que também, em certo sentido, inconscientemente escolheu sua própria ilusão, fugiu da ansiedade da guerra civil e se re-

fugiou nos confortos de sua infância durante o período em questão. Dessa perspectiva, então, o romance é uma satisfação coletiva do desejo e expressa uma profunda necessidade inconsciente de um sistema social mais simples e mais humano, e de uma utopia da cidadezinha do interior, que está bem dentro da tradição norte-americana da fronteira.

Devemos ainda notar que a própria estrutura do romance articula a posição da América de Eisenhower no mundo e, por essa via, deve ser lido como uma espécie de forma distorcida de mapeamento cognitivo, uma projeção inconsciente e figurativa de um relato mais "realista" de nossa situação, como foi descrita anteriormente: a realidade das cidadezinhas dos Estados Unidos, rodeadas pela ameaça implacável do comunismo mundial (e, nessa época em grau bastante atenuado, pela pobreza do Terceiro Mundo). Esse também é, por certo, o período dos filmes de ficção científica clássicos, com suas representações mais explicitamente ideológicas de ameaças externas e da iminente invasão de alienígenas (que, de modo geral, também aconteciam em cidadezinhas do interior). O romance de Dick pode ser lido desse modo — a "realidade" mais dura, revelada por trás da aparência benigna ilusória — ou pode ser considerado como uma abordagem de uma certa autoconsciência das próprias representações.

Mas o mais significativo segundo essa perspectiva é o valor paradigmático do romance de Dick para a questão da história e da historicidade em geral. O subgênero a que pertence esse romance — a "categoria" chamada de ficção científica, a qual pode ser expandida e dignificada pelo acréscimo de toda a literatura satírica e utópica a partir de Luciano, ou pode ser restringida e degradada para incluir apenas a tradição de romances de aventuras sensacionalistas — pode ser considerado uma forma historicamente nova e original que nos oferece uma analogia com a emergência do romance histórico no começo do século XIX. Lukács interpretou este último como uma inovação formal (de *sir* Walter Scott) que proporcionou uma forma de figuração para o novo e igualmente emergente sentido da história da classe média (ou burguesia) triunfante, na medida em que essa classe buscava promover sua própria visão de seu passado e de seu futuro, assim como articular seu projeto coletivo e social em uma narrativa temporal, em uma forma distinta da dos "sujeitos da história" anteriores, como a nobreza feudal. Com aquela forma, o romance histórico — e outras manifestações correlatas, como os filmes de época — caiu em desgraça e se tornou raro, não apenas porque na era pós-moderna não contamos mais nossa história dessa maneira, mas também porque não mais a experimentamos assim, ou talvez não mais a experimentemos de jeito algum.

O que gostaríamos de fazer, em resumo, é ressaltar as condições de possibilidade de uma forma como essa — e de seu aparecimento e eclipse —, menos como a experiência existencial da história neste ou naquele momento histórico, mas antes na própria estrutura do sistema sócio-econômico, em

sua opacidade ou transparência relativas, e no acesso que seus mecanismos nos proporcionam a um contato maior, tanto existencial quanto cognitivo, com a própria coisa. É esse o contexto em que parece ser interessante explorar a hipótese de que a ficção científica como gênero tem uma relação estrutural e dialética com o romance histórico — uma relação a um só tempo de parentesco e de inversão, de oposição e de homologia (da mesma maneira que a comédia e a tragédia parecem ter tido, ou o lírico e o épico, a sátira e a utopia, como Robert C. Elliott os analisou). Mas o próprio tempo parece desempenhar um papel crucial nessa oposição genérica, que é também algo como uma compensação evolucionária. Pois se o romance histórico "correspondia" ao aparecimento da historicidade, do sentido da história em sua acepção moderna forte, pós-século XVIII, a ficção científica corresponde igualmente ao esmaecimento ou bloqueio dessa historicidade e, em especial, em nossa própria época (a era pós-moderna), à sua crise e paralisia, ao seu enfraquecimento e repressão. Apenas através de um deslocamento narrativo e formal violentos teria sido possível o aparecimento de uma técnica narrativa capaz de resgatar a vida e o sentimento para esse órgão de funcionamento intermitente que é a nossa capacidade de organizar e viver o tempo de forma histórica. Mas não se deve extrair disso a apressada conseqüência de que as duas formas são simétricas porque o romance histórico encena o passado e a ficção científica o futuro.

A historicidade, de fato, nem é uma representação do passado, nem uma representação do futuro (ainda que suas várias formas utilizem tais representações): ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica. É correto, então, em outras palavras, insistir também na historicidade da própria operação, que é nossa maneira de conceber a historicidade nessa sociedade específica e nesse modo de produção. É correto, ainda, observar que aqui está em jogo essencialmente um processo de reificação através do qual nos afastamos de nossa imersão no aqui e no agora (ainda não identificados como o "presente") e o entendemos como um tipo de coisa — não meramente um "presente", mas um presente que pode ser datado e rotulado como os anos 80 ou 50. Nosso pressuposto foi o de que hoje isso é mais difícil de alcançar do que nos tempos de *sir* Walter Scott, quando a contemplação do passado parecia capaz de renovar o sentido de nossa própria leitura do presente como uma seqüência, se não especificamente uma culminância, dessa série genética.

Mas *Time out of joint* nos oferece um maquinário para produzir a historicidade bem diferente do aparato de *sir* Walter Scott: o que se poderia chamar, no sentido forte, um tropo do futuro anterior — o estranhamento e a renovação como história de nossa própria leitura do presente, os anos 50, através da apreensão desse presente como o passado de um futuro específico. O próprio futuro — o 1997 de Dick — não é, no entanto, centralmente

significativo como uma representação ou uma antecipação; ele é um meio narrativo para se chegar a um fim muito diferente, a saber, a transformação brutal da representação realista do presente, da América de Eisenhower, da cidadezinha do interior nos anos 50, em uma lembrança e em uma reconstituição. A reificação é aqui de fato construída no interior do próprio romance e quase que despotencializada e recuperada como uma forma de práxis: os anos 50 como uma coisa, mas uma coisa que nós podemos construir, da mesma forma que o escritor de ficção científica constrói seu próprio modelo em pequena escala. Nessa altura, então, a reificação deixa de ser um processo funesto e alienante, um efeito colateral nocivo de nosso modo de produção, se não, na realidade, sua dinâmica fundamental, e é transferida para o lado das energias humanas e das possibilidades humanas. (Essa reapropriação evidentemente tem muito a ver com a especificidade dos temas e da ideologia de Dick — em especial com a nostalgia do passado e a valorização pequeno-burguesa da produção artesanal, bem como das pequenas empresas e das coleções.)

Esse romance se transforma, para nós, em um romance histórico: pois seu presente — os anos 50 — se tornou nosso passado no sentido um tanto diferente do proposto pelo próprio texto. Este último ainda "funciona", podemos sentir e apreciar a transformação e a reificação do presente de seus leitores em um período histórico; podemos até, por analogia, extrapolar algo similar para nosso próprio momento. Mas se é possível hoje que um processo como esse possa se realizar, concretamente, em um artefato cultural, é uma questão completamente diferente. O acúmulo de livros como *O choque do futuro*, a incorporação de hábitos como a "futurologia" em nossa realidade cotidiana, a modificação de nossa percepção das coisas a ponto de incluir suas "tendências" e nossa forma de ler o tempo quase como uma exploração de probabilidades complexas — essa nova relação com nosso próprio presente inclui elementos anteriormente incorporados à experiência do "futuro" e bloqueia, ou impede, qualquer visão global deste último como um sistema diferente, radicalmente transformado. Se as visões catastróficas do "futuro próximo", como a superpopulação, a fome e a violência anárquica, não são mais eficazes como eram há alguns anos, o enfraquecimento desses efeitos e das formas narrativas que foram ideadas para produzi-los não necessariamente é devido apenas à superfamiliaridade e à superexposição: ou melhor, esta talvez deva ser vista como uma modificação em nossa relação com esses futuros próximos, que não nos causam mais o horror da alteridade e da diferença radical. Aqui um certo nietzschianismo opera para despotencializar a ansiedade e até o medo: a convicção, ainda que aprendida e adquirida gradualmente, de que apenas o presente existe e de que ele é sempre "nosso", é um tipo de sabedoria que tem dupla função. Pois fica sempre bem claro que o terror de tais futuros próximos — como o terror análogo causado pelo antigo naturalismo — era baseado em classes sociais e profundamente enraizado no conforto e privilé-

gio de classe. O antigo naturalismo nos permitia experimentar, por um breve espaço de tempo, a vida e o ambiente das várias subclasses, e em seguida voltar para o conforto de nossas salas e de nossas poltronas: as boas intenções que ele pode ter encorajado sempre foram, então, de cunho filantrópico. Do mesmo modo, o terror de ontem das megalópoles superpovoadas do futuro imediato pode ser lido simplesmente como um pretexto para a complacência em relação a nosso próprio presente histórico, no qual ainda não temos que viver dessa maneira. Em ambos os casos, de qualquer modo, o medo é o da proletarização, o de cair na escala social, de perder um conforto e um tipo de privilégio que cada vez mais imaginamos em termos espaciais: a privacidade, as salas vazias, o silêncio, deixar as outras pessoas do lado de fora, ter proteção contra as multidões e contra o corpo de outras pessoas. A sabedoria nietzschiana, então, nos aconselha a perder esse tipo de medo, e nos lembra que quaisquer que sejam as formas sociais e espaciais de nossa infelicidade futura, essa não nos será estranha, porque será, por definição, nossa. *Dasein ist je mein eigenes* — a desfamiliarização, o choque da alteridade são apenas um efeito estético e uma mentira.

Ainda assim, é possível que esteja aí implicada apenas uma ruptura historicista radical, na qual nós não somos mais capazes de imaginar qualquer tipo de futuro — seja utópico, seja catastrófico. Nesse caso, em que a anteriormente futurista ficção científica (tal como a assim chamada *cyberpunk* em nossos dias) transforma-se em mero "realismo" e, em uma representação rematada do presente, a possibilidade que Dick nos oferecia — uma experiência do nosso presente como passado e como história — é lentamente excluída. Entretanto, tudo na nossa cultura sugere que, no fim das contas, não paramos de nos preocupar com a história. De fato, no exato momento em que reclamamos, como aqui, do eclipse da historicidade, também apresentamos um diagnóstico universal da cultura contemporânea como sendo inescapavelmente historicista, no mau sentido, de ter um gosto onipresente e indiscriminado por estilos e modas do passado; de fato, por *todos* os estilos e modas do passado. Enquanto isso, uma certa caricatura de pensamento histórico — a que não podemos nem caracterizar como *de geração*, tal a rapidez de seu impulso — também se tornou universal, e inclui pelo menos a vontade de voltar-se para nossas condições do presente a fim de pensá-las — como, digamos, os anos 90 — e chegar a conclusões e previsões de *marketing* adequadas. Por que não se trata aí de uma grande historicidade? Qual é a diferença entre essa abordagem agora universal do presente e a tentativa experimental um tanto canhestra e primitiva de Dick de se chegar a um "conceito" dos seus anos 50?

Na minha opinião, a estrutura das duas operações é o instrutivamente diferente: uma mobilizando uma visão do futuro a fim de determinar uma volta a um presente agora histórico e a outra mobilizando, mas de forma alegórica nova, uma visão do passado, ou de um certo momento do passado. Vários filmes recentes (por exemplo, vou mencionar *Totalmente selvagem* e

Veludo azul) nos levam a ver esse processo mais novo em termos de um encontro alegórico; mas mesmo essa possibilidade formal não pode ser adequadamente entendida, a menos que coloquemos suas precondições nos filmes de nostalgia em geral. Pois é através dos assim chamados filmes de nostalgia que o processamento propriamente alegórico do passado tornou-se possível; é porque o aparato formal dos filmes de nostalgia nos treinou a consumir o passado em termos de imagens sofisticadas que essas novas formas e colocações mais complexas da "pós-nostalgia" se tornaram possíveis. Em outro trabalho tentei identificar a matéria-prima privilegiada, ou o conteúdo histórico, dessa operação específica de reificação na transformação em uma imagem, com a antítese crucial entre os anos 20 e 30 e no *revival* historicista da própria expressão estilística dessa antítese em *art déco*. A elaboração simbólica dessa tensão — entre, digamos, a Aristocracia e o Trabalhador — evidentemente envolve algo como a reinvenção simbólica ou a produção de uma nova burguesia, de uma nova forma de identidade. Mas, como no fotorrealismo, os próprios produtos tornam-se anódinos exatamente devido à sua elegância visual, ao mesmo tempo que as estruturas do enredo em tais filmes sofrem de uma esquematização (ou tipificação) que parece ser inerente a esse tipo de projeto. Na medida em que é possível prever que haverá mais coisas do tipo, e na medida ainda em que a preferência por essas coisas corresponde a características e necessidades mais duráveis de nossa atual constituição econômico-psíquica, era de se esperar que uma seqüência formal nova, mais interessante e complexa, iria se desenvolver bem rapidamente.

O menos previsível — mas muito "dialético", quase como nos manuais didáticos — era o aparecimento dessa nova forma a partir de uma espécie de cruzamento, se não síntese, entre duas modalidades de filmes que até então imaginávamos ser antitéticas; a saber, a elegância sofisticada dos filmes de nostalgia, por um lado, e as simulações dos filmes iconoclastas *punk* de categoria B, por outro. Erramos ao não ver antes que ambos significativamente deviam muito à música, provavelmente porque seus significantes musicais eram muito diferentes — as seleções de *dance music* de alta classe em um e a proliferação de grupos de *rock* no outro. Enquanto isso, qualquer manual de "dialética", como já dissemos, poderia nos ter alertado para a probabilidade de um ideologema de "elegância" depender em alguma medida de um oposto do mesmo tipo, um oposto e uma negação que, em nossa época, parecem ter perdido seu conteúdo de classe (ainda fracamente perceptível quando se pensava que os "*beats*" exerciam uma dupla oposição, à respeitabilidade burguesa e ao esteticismo do alto modernismo) e ter imigrado gradualmente para esse novo complexo de significados que leva o nome de *punk*.

Os novos filmes, portanto, vão ser, em primeiro lugar, alegorias desse processo, de seu próprio aparecimento como uma síntese da nostalgia-*déco* e do *punk*: de uma forma ou de outra, vão contar sua própria história como a necessidade e a busca desse "casamento" (a coisa mais maravilhosa da es-

tética é que — infelizmente ao contrário do que se dá na política — a "busca" automaticamente se torna a própria coisa-em-si: fundá-la é por definição concretizá-la). Mas essa solução de uma contradição estética não é gratuita, porque a própria contradição formal tem uma significação simbólica própria, social e historicamente.

Mas agora as histórias desses dois filmes precisam ser resumidas. Em *Totalmente selvagem* um jovem "executivo" é raptado por uma garota louca, que o inicia nas artimanhas de levar vantagem e de fraudar as companhias de cartão de crédito, até que o marido dela, um ex-presidiário, aparece e, decidido a vingar-se, começa a persegui-los. Em *Veludo azul*, por outro lado, um jovem que acabou de se formar na *high school* acha uma orelha amputada que o coloca na pista de uma jovem cantora de músicas sentimentais, que é misteriosamente vitimada por um traficante de drogas local, de quem o jovem consegue salvá-la.

Tais filmes de certo modo nos convidam a voltar à história: a cena central de *Totalmente selvagem* — ou pelo menos a cena na qual a estrutura do enredo se articula de forma decisiva — é um encontro de turma de escola, o tipo de evento que especificamente exige veredictos históricos de seus participantes: narrativas de trajetórias históricas, assim como avaliações de momentos do passado nostalgicamente evocados, mas necessariamente rejeitados ou reafirmados. Esse é o eixo, ou a abertura, em torno do qual uma narrativa cinematográfica até então sem objetivos, mas cheia de vida, volta-se para o passado mais fundo (ou esse passado mais fundo volta-se para a narrativa); isso porque a reunião de dez anos de formatura em realidade nos leva de volta a vinte anos atrás, para um tempo em que o "vilão" inesperadamente aparece, por trás de nós, marcado como "familiar" em toda a sua "estranheza" para o espectador (ele, Ray, é o marido da heroína e coisas ainda piores). "Ray" é evidentemente mais uma reelaboração daquele paradigma aborrecido e exaurido, o gótico, segundo o qual — no plano individual — uma mulher protegida é aterrorizada e vitimada por um homem "mau". Penso que seria um grande erro ler esse tipo de literatura como uma denúncia protofeminista do patriarcado e, em especial, como um protesto protopolítico contra o estupro. É certo que o gótico mobiliza o medo do estupro, mas sua estrutura nos dá uma pista para uma característica mais central de seu conteúdo, que tentei indicar ao usar a palavra *protegida*.

O gótico é, em última análise, uma fantasia (ou pesadelo) de classe na qual a dialética do privilégio e da proteção é exercida: o privilégio nos isola dos outros seres humanos, mas, pela mesma via, ele constitui uma parede que nos protege e através da qual não podemos ver nada, e, portanto, por trás dessa parede todos os tipos de forças invejosas podem ser imaginados, preparando-se para reunir-se, tramar um plano e invadir-nos. Trata-se, se quisermos, da síndrome da cortina do *box* (em uma alusão a *Psicose*, de Hitchcock). Que sua forma clássica gire em torno do conteúdo privilegiado

da situação das mulheres de classe média — o isolamento, mas também a falta do que fazer no recesso do lar, imposta a elas pelas novas formas do casamento burguês — incorpora tais textos, como sintomas, à história da situação da mulher, mas não lhes acrescenta nenhum significado político (a menos que esse significado consista apenas em se tomar consciência das desvantagens do privilégio em primeira instância). Mas a forma também pode, sob certas circunstâncias, ser reorganizada em torno de homens jovens, a quem também é imputada uma distância protetora similar: os intelectuais, por exemplo, ou jovens burocratas engravatados "protegidos", como no próprio *Totalmente selvagem*. (O fato de que essa troca de gênero arrisca-se a provocar vários tipos de insinuações de cunho sexual é aqui propositadamente dramatizado no extraordinário momento do *tableau*, em que o esfaqueamento, visto por trás — da perspectiva visual da mulher —, parece ser um abraço apaixonado entre os dois homens.) O salto mais formal, no entanto, virá quando a vítima individual — do sexo masculino ou do feminino — é substituída pela própria coletividade, o público americano, que hoje vive a ansiedade de seu privilégio econômico e de seu "excepcionalismo" protegido em uma versão pseudopolítica do gótico — sob a ameaça de loucos estereotipados ou "terroristas" (em sua maioria, por algum motivo, árabes ou iranianos). Essas fantasias coletivas devem-se menos a uma "feminização" crescente do "eu" público americano do que à sua culpa e à dinâmica do conforto a que já nos referimos. E, como a versão privada do romanesco gótico tradicional, dependem para seus efeitos de uma revitalização da *ética*, como um conjunto de categorias mentais, e de uma recolocação e revigoramento artificial da velha oposição binária já exaurida entre a virtude e o vício, que o século XVIII livrou de seus remanescentes teológicos e sexualizou totalmente antes de passá-la para nós.

O gótico moderno, em outras palavras — seja em sua versão estuprador-vítima, seja em suas formas político-paranóicas —, depende absolutamente, como sua operação central, da construção do *mal* (formas do bem são notoriamente mais difíceis de construir, e geralmente tiram seu brilho do conceito mais escuro, como se o Sol tirasse seu brilho refletido da Lua). O mal é aqui, no entanto, a forma mais vazia da alteridade total (na qual qualquer tipo de conteúdo social pode ser despejado). Fui tantas vezes censurado por argumentar contra a ética (na política assim como na estética) que me parece valer a pena observar de passagem que a alteridade é uma categoria muito perigosa e que poderíamos passar muito bem sem ela; mas felizmente, tanto na literatura quanto na cultura, ninguém agüenta mais falar em alteridade. *Alien*, de Ridley Scott, pode até se dar bem nessa categoria (mas, por outro lado, no que diz respeito à ficção científica, todo o trabalho de Lem — em especial o mais recente, *Fiasco* — pode ser lido como um argumento contra o uso dessa categoria mesmo nesse caso); mas certamente o Ray de *Totalmente selvagem* e Frank Booth de *Veludo azul* não assustam mais ninguém hoje em dia, e certamente não deveríamos realmente

exigir que algo nos causasse medo, antes de chegarmos a uma sóbria decisão política sobre as pessoas e as forças que são coletivamente o "mal" no mundo contemporâneo.

Por outro lado, é apenas justo ressaltar que Ray não é encenado de forma demoníaca, como uma representação do mal em si mesmo, mas sim como uma representação de alguém *brincando de ser mau*, que é uma questão bem diferente. Nada em Ray é, de fato, especialmente autêntico; sua maldade é tão falsa quanto seu sorriso, mas suas roupas e seu corte de cabelo nos dão mais uma pista e nos apontam uma outra direção, distinta da ética. Pois Ray não apenas nos apresenta uma simulação do mal, mas também uma simulação dos *anos 50*, e isso me parece algo bem mais significativo. Certamente trata-se aqui mais dos anos 50 oposicionistas, os anos 50 de Elvis mais que os de Ike, mas não tenho certeza de que ainda podemos perceber bem a diferença, ao olharmos para o passado através desse intervalo histórico e tentarmos focalizar a sua paisagem através de nossas lentes tingidas de nostalgia.

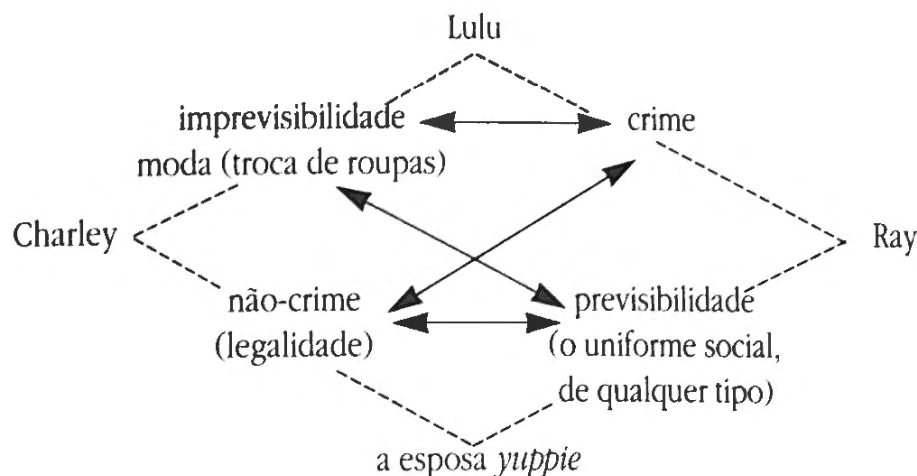
Nessa altura, no entanto, os suportes do gótico de *Totalmente selvagem* caem por terra, e fica claro que temos que nos haver aqui com uma narrativa essencialmente alegórica na qual os anos 80 encontram os anos 50. Que tipo de contas a atualidade tem que acertar com esse fantasma histórico em particular (e se ela consegue acertá-las) é, no momento, menos crucial do que o modo como o encontro foi possível: por intermédio e por especial favor dos anos 60 — um favor que não é muito apreciado, já que Audrey/Lulu tem pouquíssimos motivos para desejar esse encontro, ou mesmo para se lembrar de seu próprio passado, ou do de Ray (ele acabou de sair da prisão).

Tudo gira, ou assim gostaríamos de considerar, em torno dessa distinção entre os anos 60 e os 50: os primeiros desejáveis (como a mulher fascinante), e os últimos assustadores e ameaçadores, e indignos de confiança (como o líder da *gang* de motociclistas). Como sugere o título, é a natureza de *Totalmente selvagem* que está em jogo, o exame dessa questão sendo focalizado pela primeira vez quando Audrey percebe o caráter não-conformista de Charley (ele sai do almoço sem pagar a conta). Na verdade, o pagamento ou não de contas parece funcionar como o principal indício do caráter "quadrado" ou "pra-frente" de Charley — desde que se entenda que nenhuma dessas categorias (nem as do conformismo-não-conformismo usadas acima) corresponda à lógica do filme, que pode ser vista precisamente como uma tentativa de construir novas categorias para substituir as antigas que são historicamente datadas e ligadas a um período (são "não-contemporâneas", "não-pós-modernas"). Podemos descrever esse "teste" específico como envolvendo o crime de colarinho branco em oposição ao crime "real", ou das classes baixas — o roubo em larga escala, as lesões corporais — praticado pelo próprio Ray. Só que se trata de um crime de colarinho branco

pequeno-burguês (até o uso ilícito dos cartões de crédito da firma mal pode ser comparado à criminalidade autêntica de que parece ser capaz, virtualmente por definição, a companhia em que ele trabalha). Vale lembrar que essas marcas de classe não estão presentes no filme, que, de outro ângulo, pode ser considerado como um esforço bem preciso de reprimir a linguagem e as categorias de classe e de diferenciação de classes e substituí-las por outros tipos de oposições sêmicas a serem inventadas.

Estas aparecem necessariamente na personagem de Lulu, no contexto da alegoria dos anos 60 (que é algo como a "caixa-preta" dessa transformação sêmica). Os anos 50 representam a rebelião genuína, a violência genuína com conseqüências genuínas, mas também a *representação romântica* dessa rebelião, como nos filmes de Brando e de James Dean. Desse modo, Ray funciona tanto como um vilão gótico no interior dessa narrativa específica quanto como a *idéia* absoluta do herói romântico — o protagonista trágico de um outro tipo de filme, que não pode mais ser feito. A própria Lulu não é uma possibilidade alternativa, como era a heroína de *Procura-se Susan desesperadamente.* O referencial continua sendo aqui estritamente masculino, como atestam o fim lamentável — ela é castigada ou domesticada — e também o significado das roupas, que examinaremos a seguir. Tudo depende, então, desse novo tipo de herói em que Lulu permite ou possibilita que Charley se transforme, devido a sua própria composição sêmica (uma vez que ela é muito mais que meramente um corpo de mulher ou um fetiche).

O que é interessante nessa composição é que ela antes de mais nada nos revela uns anos 60 vistos através dos anos 50 (ou será dos 80?): álcool, em vez de drogas. O lado esquizofrênico das drogas e da cultura dos anos 60 assim como a política são aqui sistematicamente excluídos. O perigoso, em outras palavras, não é Lulu e toda sua loucura, mas antes Ray; não os anos 60 e a contracultura e seus "estilos de vida", mas os anos 50 e suas revoltas. Entretanto, a continuidade entre os anos 50 e 60 estava no objeto da revolta, estava em que estilo de vida estava sendo substituído por outros. É, no entanto, difícil encontrar qualquer conteúdo no comportamento estimulante de Lulu, que parece girar em torno do mais puro capricho, isto é, em torno do valor supremo de ser sempre imprevisível e imune à reificação e à categorização. Vestígios do André Gide de *Lafcadio's adventures,* ou de todas aquelas personagens de Sartre tentando desesperadamente escapar da objetificação última do Olhar do outro (é impossível escapar, e eles acabam sendo rotulados de "caprichosos"). As mudanças de figurino dão um certo conteúdo visual a essa imprevisibilidade, que, se não fosse por isso, permaneceria puramente formal; elas traduzem essa imprevisibilidadepara a linguagem da cultura da imagem, e nos proporcionam um prazer puramente especular nas metamorfoses de Lulu (que não são realmente psíquicas).

Entretanto, tanto os espectadores quanto o protagonista precisam sentir que estão indo para algum lugar (pelo menos até que o aparecimento de Ray dê ao filme um outro tipo de direção): por mais excitante e improvisado que pareça o rapto de Charley, que é levado por Lulu de Nova York, ele tem pelo menos uma forma vazia que será instrutiva, pois trata-se da descida arquetípica à *Middle America*, aos "verdadeiros" Estados Unidos, seja os da intolerância e dos linchamentos, seja os da verdadeira vida familiar autêntica e dos ideais americanos; é difícil dizer de qual dos dois se trata aí. Ainda assim, como os intelectuais russos populistas no século XIX saindo a pé para descobrir o "povo", algo similar a essa trajetória é, ou foi, a *scène à faire* de qualquer alegoria americana digna desse nome: o que esta revela, no entanto, é que não há mais nada para descobrir no fim da linha. Isso porque a família de Lulu/Audrey — reduzida agora a sua mãe — não é mais a burguesia de sinistra memória: nem a repressão sexual e a respeitabilidade dos anos 50, nem o autoritarismo johnsoniano dos anos 60. Essa mãe toca cravo, "compreende" sua filha e é tão esquisita quanto todos os outros. Não é mais possível haver revoltas edipianas nessa cidadezinha americana, e com essas revoltas se vai toda a tensão da dinâmica social e cultural do período. Mas, se não se pode mais encontrar uma "classe média" no interior, há uma outra coisa que pode servir como um substituto, pelo menos na dinâmica da estrutura narrativa: pois o que encontramos na reunião de ex-alunos de Lulu (além de Ray e de seu passado) é um colega de trabalho de Charley, um burocrata *yuppie* e sua esposa grávida. São estes, sem dúvida, os pais maléficos que estávamos procurando, mas vindos de um futuro distante, difícil de imaginar, e não do antigo passado tradicional americano; eles ocupam o espaço sêmico dos "quadrados", mas sem mais nenhuma base ou conteúdo social (eles certamente não poderiam ser interpretados como personificações da ética protestante, por exemplo, ou do puritanismo, do racismo branco ou do patriarcado). Mas eles pelo menos nos ajudam a identificar o propósito ideológico mais fundo desse filme, que é o de diferenciar Charley de seus companheiros *yuppies*, transformando-o no herói ou protagonista de um tipo genérico diferente do de Ray. A imprevisibilidade, como já demonstramos, em termos de *moda* (roupas, corte de cabelo e linguagem corporal em geral): o próprio Charley tem que passar por essa matriz específica e sua metamorfose é realizada de forma concreta, bem apropriadamente, quando ele troca seu terno por um disfarce mais *relax*, usando um *look* turista (camiseta, *shorts*, óculos escuros etc.). No fim do filme, é claro, ele também troca seu emprego na firma, mas seria provavelmente pedir muito querer saber o que ele faz, ou em que ele se transforma, a não ser no que diz respeito a seu "relacionamento", em que ele se torna o patrão e o sócio majoritário. A organização sêmica de tudo isso pode ser montada como se segue (e a simetria pode ser preservada, se considerarmos a jovem e severa esposa *yuppie* como a manifestação concreta do termo neutro):

Ainda não mencionamos as algemas, que podem servir como uma transição para uma alegoria similar, cujo tipo de atmosfera é bem diferente. *Veludo azul* tenta colocar o sadomasoquismo bem no centro do mapa da cultura de massas com uma intensidade que falta ao filme de Demme (cuja cena de amor com algemas é tão *sexy* quanto frívola). O sadomasoquismo torna-se, então, a mais moderna, e a última, manifestação na longa tradição dessas formas de tabu de conteúdo que, começando com as ninfetas de Nabokov nos anos 50, aparecem uma após a outra na superfície das artes em uma ampliação sucessiva e até mesmo progressiva das transgressões a que antes chamávamos de contracultura, ou de os anos 60. Em *Veludo azul,* no entanto, esta é implicitamente relacionada às drogas e, portanto, ao crime — ainda que não exatamente ao crime organizado, mas antes a uma coletividade de desajustados e de gente esquisita —, a natureza transgressiva desse complexo de coisas sendo tediosamente reforçada pela obscenidade repetitiva (por parte do personagem de Dennis Hopper).

Mas se a história é discretamente evocada e lembrada em *Totalmente selvagem*, é antes seu oposto — a Natureza — que nos é apresentado como a moldura geral e inumana, a perspectiva transumana de onde observamos os eventos de *Veludo azul.* O derrame do pai, que abre o filme como uma catástrofe incompreensível — um ato de Deus que é peculiarmente um ato escandaloso de violência no interior dessa pacífica cidadezinha do interior norte-americano —, é colocado por David Lynch (diretor de *Eraserhead* e de *Duna*) no horizonte mais próprio da ficção científica de uma violência darwiniana de toda a natureza. Da tomada do pai paralisado, a câmera vai para os arbustos em volta da casa, aumentando o foco microscópico até que nos confrontamos com uma movimentação horripilante que pensamos ser, na tradição dos filmes de terror, a presença do maníaco em seu esconderijo, quando percebemos que se trata das mandíbulas de um inseto insaciável. A insistência da câmera em focalizar minhocas se contorcendo desesperadamente nos bicos dos passarinhos reforça também esse sentido cósmico da violência assustadora e nauseante da natureza — como se no interior dessa ferocidade sem limites, desse incessante banho de sangue em todo o univer-

so, até onde a vista alcança ou o pensamento pode compreender, um único oásis cheio de paz tivesse sido conquistado pelo progresso da humanidade e por qualquer tipo de providência divina que o guiou; a saber, algo único no reino animal, isento também dos horrores da história humana — a cidadezinha americana. Para essa conquista preciosa e frágil do decoro civilizado, arrancada do mundo exterior ameaçador, vem, então, a violência — na forma de uma orelha amputada, de uma cultura *underground* de drogas e de um sadomasoquismo a respeito do qual não fica muito claro ainda se é um prazer ou um dever, uma questão de gratificação sexual ou apenas mais uma maneira de auto-expressão.

A história entra em *Veludo azul* em forma de ideologia, se não de mito: o Jardim e a Queda, o excepcionalismo americano, uma cidadezinha do interior que é muito melhor preservada em seus detalhes como um simulacro ou uma Disneylândia sob uma redoma de vidro do que qualquer coisa que os protagonistas de *Totalmente selvagem* poderiam localizar em suas viagens; completa, com uma *high school* e tudo mais, imita o mais autêntico dos filmes dos anos 50. Até uma psicanálise *pop*, bem ao estilo dos anos 50, pode ser evocada para explicar esse conto de fadas, uma vez que além da perspectiva mítica e sociobiológica da violência da natureza, os acontecimentos do filme são também emoldurados pela crise da função paterna — o derrame que suspende o poder e a autoridade paternos na seqüência que abre o filme, a cura do pai e sua volta do hospital na idílica cena final. O fato de que o outro pai seja um detetive da polícia dá uma certa plausibilidade a esse tipo de interpretação, que também é reforçada pelo rapto e tortura do terceiro pai, o ausente, de quem vemos apenas a orelha. Ainda assim, a mensagem não é particularmente patriarcal e autoritária, especialmente porque o jovem herói consegue assumir a função paterna bem facilmente: ou melhor, esse apelo específico para uma volta aos anos 50 doura a pílula, insistindo na benevolência comedida de todos esses pais — e, inversamente, insiste também na pura maldade de seus opositores.

Isso porque esse gótico se auto-subverte tanto quanto o fizera *Totalmente selvagem*, mas de forma um tanto diferente. Neste era acentuada a natureza simulada da maldade de Ray, mesmo ele sendo uma ameaça real: a revolta, a ilegalidade estatutária, a violência física e os ex-presidiários são todos assuntos sérios e genuínos. O que *Veludo azul* nos dá a entender sobre os anos 60, ao contrário, é que a despeito dos horrendos *tableaux* de corpos mutilados, esse tipo de mal é mais repugnante do que amendrontador, mais repulsivo do que ameaçador: aqui o mal finalmente se tornou uma imagem, e o *replay* simulado dos anos 50 se transformou em um simulacro total. Agora o jovem destemido dos contos de fada pode partir para desfazer esse mundo de encantamento maléfico, libertar sua princesa (ainda que se case com a outra) e matar o mago. A moral implícita nessa história é — diferentemente da explícita — que é melhor combater as drogas mostrando-as como ruins e tolas do que colocando em cena toda uma gama de julgamentos éti-

cos e de indignações, e por essa via dotá-las do prestígio glamouroso do verdadeiro Mal, ou do Transgressivo, em sua mais augusta majestade religiosa. De fato, essa parábola do fim dos anos 60 também é, em outro nível metacrítico, uma parábola do fim das teorias da transgressão, que tanto fascinavam essa época e seus intelectuais. Os materiais sadomasoquistas, então, ainda que sejam da mesma época de todo o novo cenário *punk* pós-moderno, são finalmente conclamados a se desfazer e abolir a própria lógica em que sua atração/repulsão se baseava.

Assim, esses fimes podem ser lidos como duplo sintoma: eles nos mostram um inconsciente coletivo no processo de tentar identificar seu próprio presente, ao mesmo tempo que iluminam o fracasso dessa tentativa, que parece reduzir-se à recombinação de vários estereótipos do passado. Talvez, de fato, o que se segue após uma autoconsciência de geração tão forte, como a experimentada pelo "pessoal dos anos 60", é, no mais das vezes, um grande desnorteamento. E se a característica identificadora crucial da próxima década for, por exemplo, a falta de uma autoconsciência assim forte, ou seja, uma falta, antes de mais nada, de identidade constitutiva? É bem isso que a maioria de nós sentiu a respeito dos anos 70, cuja especificidade parecia, a maior parte do tempo, ser a de não ter nenhuma especificidade, especialmente depois da excepcionalidade do período precedente. Mas as coisas começaram a mudar, de várias maneiras, nos anos 80. Mas o processo de identidade não é um processo cíclico, e esse é o dilema essencial. Dos anos 80, em oposição aos anos 70, podemos dizer que havia muito mais política no ar, que as coisas estavam acontecendo de novo, que uma impossível "volta aos anos 60" se armava. Mas os anos 80, tanto do ponto de vista político quanto de todos os outros, não foram realmente parecidos com os anos 60, especialmente se tentássemos defini-los como um retorno ou uma reversão. Mesmo a ilusão da festa à fantasia de que falava Marx — vestir as fantasias dos grandes momentos do passado — não é mais possível nesse período a-histórico da história. A *combinatoire* das gerações parece ter se quebrado no momento em que se confrontou com a seriedade da historicidade e o autoconceito bem diferente de "pós-modernismo" tomou seu lugar.

Dick usou a ficção científica para ver seu presente como história (passada); os filmes clássicos de nostalgia, ainda que de todas as formas evitassem o presente, registravam sua deficiência histórica ao se perder na fascinação mesmerista com as imagens elegantes de gerações passadas. Esses dois filmes de 1986, mesmo não apresentando nenhuma nova forma pioneira (ou modalidade de historicidade), ainda assim, em sua complexidade alegórica, parecem marcar o fim daquele tipo de filme e abrir espaço para alguma coisa diferente.

CONCLUSÃO

10. Elaborações secundárias

1. Prolegômenos a futuros confrontos entre o moderno e o pós-moderno

Marxismo e pós-modernismo: muitos costumam achar essa combinação peculiar ou paradoxal, e bastante instável, de tal forma que alguns são levados a pensar, em meu caso por exemplo, que, tendo "virado" um pós-modernista, eu tenho que ter deixado de ser marxista em qualquer dos seus sentidos significativos (ou, em outras palavras, estereotipados). Isso porque os dois termos (em pleno pós-modernismo) carregam consigo todo um fardo de imagens nostálgicas *pop*, o "marxismo" talvez sendo destilado em amarelecidas fotos da época de Lênin e da Revolução Soviética, e o "pós-modernismo" logo evocando a imagem de um dos novos hotéis mais espalhafatosos. O inconsciente descuidado logo forma a imagem de um restaurante pequeno, com cuidadosa decoração de época — fotos antigas, com garçons soviéticos displicentemente servindo comida russa de má qualidade —, escondido no interior de uma brilhante nova extravagância arquitetônica rosa e azul.

Se me for permitido introduzir um relato pessoal, já me aconteceu de ter sido estranha e comicamente identificado com um objeto de estudo: há alguns anos publiquei um livro sobre o estruturalismo e recebi várias cartas comentando a obra — algumas se dirigiam a mim como o principal porta-voz do estruturalismo, enquanto outras apelavam para o "eminente" crítico e opositor desse movimento. Eu não era realmente nem uma coisa nem outra, mas a minha maneira de não o ser deve ter sido relativamente complicada e incomum, de tal forma que as pessoas não podiam entender minha posição. Quanto ao pós-modernismo, e a despeito do cuidado que tive em demonstrar, no meu principal ensaio sobre o tema, como não é possível, do ponto

de vista intelectual ou político, simplesmente fazer apologia ou "condenar" o pós-modernismo (o que quer que seja isso), alguns críticos de arte de vanguarda rapidamente me identificaram como um tacanho marxista vulgar, enquanto alguns dos nossos camaradas de coração mais puro concluíram que, seguindo o exemplo de tantos predecessores ilustres, eu tinha finalmente dado a volta por cima e me tornado um "pós-marxista" (o que significa, em uma certa linguagem, um renegado e um vira-casaca e, em outra, alguém que preferiu mudar a lutar).

Muitas dessas reações parecem confundir gosto (opinião), análise e avaliação, três coisas que, segundo penso, todos teríamos interesse em manter separadas. "Gosto", no sentido mais vago da mídia, o de preferência pessoal, deveria corresponder ao que se costumava, aristocrática e filosoficamente, chamar de "juízo estético" (a mudança de códigos e a queda pronunciada em dignidade lexical são pelo menos um índice do deslocamento da estética tradicional e da transformação da esfera cultural nos tempos modernos). "Análise" me parece significar uma conjuntura peculiar e rigorosa de análise formal e histórica que é tarefa específica dos estudos culturais e literários; ampliar essa descrição e dizer que a análise é a investigação das condições históricas de possibilidade de formas específicas equivale a colocar a maneira como essas duas perspectivas (freqüentemente consideradas no passado como irreconciliáveis e incomensuráveis) podem ser vistas como seu objeto e, portanto, como inseparáveis. A análise, nesse sentido, pode ser vista como um conjunto de operações bem diferentes das do jornalismo cultural, centrado no gosto e na opinião; o que seria importante assegurar é a diferença entre tal tipo de jornalismo — com sua função indispensável de resenhar — e que vou chamar de "avaliação", um termo que não trata mais de verificar se um trabalho é "bom" (como fazia o antigo julgamento estético), mas antes de tentar manter viva (ou reinventar) uma estimativa de tipo sócio-político, que interroga a qualidade da própria vida social através de um texto ou de uma obra de arte específica, ou arrisca-se a uma estimativa dos efeitos políticos de correntes ou movimentos culturais com menos utilitarismo e mais simpatia pela dinâmica da vida cotidiana do que com os imprimátures e índices de tradições anteriores.

Quanto ao gosto (como terão percebido os leitores dos capítulos anteriores), em termos culturais, escrevo como um consumidor do pós-modernismo relativamente estusiasmado, ou pelo menos que gosta de algumas de suas manifestações: gosto da arquitetura e de muitos dos novos trabalhos visuais, em especial da fotografia mais recente. A música não é das piores, a poesia é boa de ler, o romance é a parte mais fraca das novas áreas culturais e é ultrapassado pelas suas contrapartes narrativas no cinema e no vídeo (pelo menos o romance de arte é; as narrativas subgenéricas são realmente muito boas, e é claro que no Terceiro Mundo tudo isso é diferente). A comida e a moda também melhoraram muito, como de resto todo o mundo-da-vida. Acho que esta é uma cultura essencialmente visual, ligada em sons

— mas uma cultura na qual o elemento lingüístico (para o qual um termo mais forte do que estandardização precisaria ser inventado, e que, além disso, é marcado pelo pior tipo de linguagem *junk*, como "estilo de vida" ou "preferência sexual") tornou-se descuidado e débil, e não pode se tornar interessante sem muita engenhosidade, ousadia e uma enorme motivação.

Esses são gostos que dão ocasião a opiniões; têm muito pouco a ver com a análise da função de tal cultura e de como ela acabou sendo o que é. De qualquer maneira, mesmo essas opiniões, assim apresentadas, não são provavelmente satisfatórias, já que a próxima coisa que todos querem saber é como essa cultura pode ser comparada ao antigo cânone modernista. A arquitetura é geralmente um grande avanço, os romances são muito piores. A fotografia e o vídeo não se comparam (este último pela mais óbvia das razões); temos, ainda, a sorte de ter uma nova pintura e uma nova poesia muito interessantes.

A música, no entanto (depois de Schopenhauer, Nietzsche e Thomas Mann), deveria nos levar a algo mais interessante e complexo do que meras opiniões. Em primeiro lugar, ela continua sendo uma marca de classe fundamental, um índice do capital cultural que Pierre Bourdieu chama de "distinção" social: daí as paixões que os gostos musicais — de elite ou de massa, *highbrow* ou *lowbrow* — assim como as teorias a que correspondem — Adorno ou Simon Frith — ainda despertam. Mas a música também inclui a história de forma cabal e irrevogável, uma vez que, como *background* e estímulo de nosso humor, ela faz a mediação do nosso passado histórico e também do nosso passado privado ou existencial, e não a podemos destacar de nossas memórias.

A relação mais crucial da música com o pós-moderno certamente passa pelo próprio espaço (em minha análise, uma das características distintivas ou constitutivas da nova "cultura" ou dominante cultural). A MTV pode ser considerada como uma espacialização da música ou, se preferirmos, como a revelação clara de que a música já tinha se tornado, em nossa era, profundamente espacializada. As tecnologias musicais, certamente, quer sejam de produção, reprodução, recepção ou de consumo, já tinham contribuído para armar um novo espaço sonoro em torno do ouvinte individual ou coletivo: também na música, a "representacionalidade" — no sentido de sentar-se em uma *fauteuil* e contemplar um espetáculo que se desenrola diante de nossos olhos — já teve sua crise e sua desintegração histórica específica. Não se oferece mais um objeto musical à contemplação e degustação; faz-se uma instalação sonora e se transforma em musical o espaço em torno do consumidor. Nessa situação, a *narrativa* oferece múltiplas mediações proteiformes entre os sons no tempo e o corpo no espaço, coordenando um fragmento visual narrativizado — um fragmento de imagem marcado como uma narrativa, que não precisa vir de nenhuma história de que já ouvimos falar — com um evento ou uma trilha sonora. Especial-

mente no pós-moderno é crucial distinguir entre a narrativização e qualquer segmento narrativo como tal: se não o fizermos, o resultado será uma confusão entre histórias e romances "antiquadamente realistas" e histórias antinarrativas, supostamente pós-modernas. E vale a pena pensar na possibilidade de que hoje a mera intenção de produzir uma história pode ser suficiente, como nas resenhas de livros imaginários de Lem (Ken Russell, quando lhe perguntaram por que tinha mudado para a MTV, profetizou que no século XXI nenhum filme de ficção vai durar mais do que quinze minutos). O que a MTV faz com a música não é, portanto, uma inversão da forma morta do século XIX, conhecida como programa de música, mas antes prende os sons (sem dúvida usando os prendedores de carpete de que fala Lacan) no espaço visível e nos segmentos espaciais: aqui, como na forma do vídeo em geral, o antigo paradigma — que aparece, em um retrospecto genealógico, como seu predecessor (mas não o que mais o influenciou) — é a própria animação. O desenho animado — especialmente em suas variantes mais delirantes e surreais — foi o primeiro laboratório no qual o "texto" experimentou sua vocação de estabelecer uma mediação entre imagem e som (pense na própria obsessão *lowbrow* de Walt com a música *highbrow*) e acabou espacializando o tempo.

Começamos então a progredir do gosto pessoal para a "teoria pós-moderna" quando nos detemos para observar o próprio "sistema das belas-artes": a relação entre as formas e as mídias (ou melhor, o próprio formato que adquiriram as mídias, suplantando tanto a forma quanto o gênero), a maneira pela qual o próprio sistema genérico, como uma reestruturação e uma nova configuração (ainda que minimamente modificada), expressa o pós-moderno e, através dele, todas as outras coisas que estão acontecendo conosco.

Mas descrições como esta parecem não só envolver uma comparação obrigatória com o moderno em si, como também abrem espaço para as questões do "cânone": certamente só mesmo um crítico ou jornalista cultural muito antiquado estaria interessado em provar o óbvio, ou seja, que Yeats é "maior" que Paul Muldoon, ou Auden que Bob Perelman — a menos que "maior" seja simplesmente uma expressão de entusiasmo, e neste caso é possível que se queira fazer justamente o contrário. Poder-se-ia contra-argumentar aqui que não é possível nem mesmo "comparar" a "grandeza" dos "grandes escritores" *no interior* de um único paradigma ou período. A imagem de Adorno, a de uma guerra interna entre obras individuais, mônadas estéticas que se repelem umas às outras, é certamente a que melhor corresponde à experiência estética da maioria das pessoas, explicando por que é intolerável que nos peçam para decidir se Keats é maior que Wordsworth, ou medir o valor do Centro Pompidou com a escala do Guggenheim, ou a preeminência de Dos Passos sobre Doctorow, sem falar na questão de Mallarmé e Ashbery.

No entanto, acabamos sempre por fazer comparações desse tipo, e parece até que apreciamos o processo, não importa o quanto seja desprovido de sentido; a única conclusão possível é que tais combinações e *rankings têm que ter um outro significado*. De fato, argumentei em outro trabalho[1] que, no inconsciente político de uma era, tais comparações — seja de obras individuais, seja de estilos culturais em geral — são na realidade a figuração e a matéria-prima expressiva de uma comparação mais profunda entre os próprios modos de produção, que se confrontam e se medem através do contato individual entre leitor e texto. O exemplo do moderno/pós-moderno, no entanto, demonstra que isso também se aplica aos estágios no interior de um mesmo modo de produção, nesse caso o confronto entre o estágio modernista (ou imperialista, ou monopolista) do capitalismo e seu estágio pós-moderno (ou multinacional).

Todas as enumerações de características culturais se reduzem a esta catacrese, ou metáfora de quatro termos: elaboramos uma proposição sobre a superioridade qualitativa da produção musical dos principados alemães do século XVIII apenas para censurar ou fazer a apologia do engendramento comercial e tecnológico da música em nossa própria época. Essa comparação manifesta é o disfarce e o veículo para uma comparação latente na qual tentamos construir uma impressão sobre a vida cotidiana no *ancien régime* de modo a, no próximo passo, reconstruir uma impressão favorável ao que é peculiar e específico, original e histórico no presente. Sob o disfarce da história especializada, então, estamos ainda fazendo história geral ou universal, que está destinada a acabar em teoria pós-moderna, como deixa claro a seqüência de operações brechtianas de estranhamento delineadas acima. São esses então os termos e as condições sob os quais podemos discutir as respectivas grandezas de Mahler e Phil Glass, ou Eisenstein e a MTV, mas eles se estendem muito além do estético ou do cultural como tais, adquirindo significado e inteligibilidade apenas quando atingem o terreno da produção da vida material e dos limites e potencialidades que esta (dialeticamente) impõe à práxis humana, inclusive à práxis cultural. O que está em jogo agora é a própria alienação sistêmica relativa e a relação dialética entre os limites da base e as possibilidades da superestrutura no interior de um dado sistema ou momento sistêmico: seu quociente interno de infelicidade e o potencial determinado de transfiguração material ou espiritual que ela proporciona ou conquista.

Isso constituiria todo um campo de investigação sobre o modernismo, e aqui serão colocadas apenas algumas notas preliminares. Quanto ao sentimento de "fim do moderno" no pós-moderno, trata-se de algo totalmente diferente, de uma questão constitutiva (que não tem necessariamente muito a ver com o modernismo histórico ou com a modernidade histórica). Um segundo conjunto de anotações configura esse tópico, que às vezes é confundido com a comparação ética ou estética entre o modernismo e o pós-modernismo; e que não comporta uma comparação sócio-econômica como a proposta no que segue.

2. Notas para uma definição do moderno

Os "clássicos" do moderno podem certamente ser pós-modernizados, ou transformados em "textos", se não em precursores da "textualidade": as duas operações são relativamente diferentes, uma vez que os precursores — Raymond Roussel, Gertrude Stein, Marcel Duchamp — sempre tiveram uma certa dificuldade de se enquadrar no cânone modernista. Eles são os casos exemplares e as testemunhas oculares apresentados para comprovar a identidade entre o modernismo e o pós-modernismo, uma vez que, em suas obras, pequenas mudanças, uma mera troca perversa de posições, transformam o que deveriam ser os valores estéticos do mais clássico alto modernismo em algo desconfortável e remoto (porém mais próximo de nós!). É como se eles formassem uma oposição no interior da própria oposição, uma negação estética da negação; contra a já anti-hegemônica arte de minoria do moderno, eles encenaram sua rebeldia privada ainda mais minoritária e privada, que, é claro, se tornará por sua vez canônica quando o moderno se congelar e se transformar em peça de museu.

Quanto aos modernos hegemônicos, aqueles que esperavam pacientemente na fila uma vaga nesse museu, um grande número deles parece passível de ser totalmente reescrito como um texto pós-moderno (não creio que seja possível pensar esse processo como uma adaptação de romances para o cinema, especialmente porque uma das características do cinema pós-moderno é justamente a escassez de tais adaptações). Mas o fato de que hoje estamos reescrevendo o alto modernismo de novas maneiras é indiscutível, pelo menos no que diz respeito a alguns escritores cruciais: todos sabemos que, além de ter sido um realista, Flaubert tornou-se um modernista quando Joyce o aprendeu de cor e, depois, tornou-se, inesperadamente, um pós-modernista nas mãos de Nathalie Sarraute. Quanto a Joyce, Colin MacCabe projetou um novo Joyce para nós hoje, um Joyce feminista, *créole* ou multiétnico, que parece bem adequado para nossos dias, além de nos oferecer pelo menos um Joyce que poderíamos elogiar como pós-moderno. Ao mesmo tempo, eu próprio tentei evocar um Joyce terceiro-mundista e antiimperialista, mais consistente com uma estética contemporânea do que com uma pós-moderna[2]. Mas será que todos os clássicos do passado podem ser reescritos dessa maneira? Será que o Proust de Gilles Deleuze é um Proust pós-moderno? O Kafka de Deleuze é certamente um Kafka pós-moderno, um Kafka da etnicidade e dos microgrupos, um Kafka dos dialetos das minorias e do Terceiro Mundo, afinado com a política pós-moderna e com os "novos movimentos sociais". Mas será que T. S. Eliot pode ser recuperado? O que aconteceu com Thomas Mann e André Gide? Frank Lentricchia manteve Wallace Stevens vivo em meio a essas grandes transformações, mas Paul Valéry desapareceu sem deixar vestígios, e ele foi uma figura central para o movimento modernista internacional. O que é suspeito nesse assunto, e so-

bre as questões que levanta, é a sua espantosa semelhança com as discussões familiares a respeito da natureza do clássico, o texto "inexaurível", capaz de ser reinventado e usado de novas maneiras por sucessivas gerações — algo como uma grande casa, herdada e redecorada por várias gerações, que podem mandar instalar lá a última moda de Paris ou a mais nova tecnologia japonesa. Ao mesmo tempo, os que não sobreviveram são a prova de que a "posteridade" realmente existe, mesmo em nossa era pós-moderna da mídia; os perdedores são um componente crucial da discussão, eles documentam o caráter necessariamente passado do passado, demonstrando que nem todos os "grandes" livros têm ainda algum interesse para nós. Essa abordagem convenientemente mascara os aspectos do problema que o reidentificam com o velho dilema historicista e nos impede de aprender algo sobre nossa própria pós-modernidade através do enfado que nos causam os grandes "clássicos" modernistas que não podemos mais ler. Mas o enfado é um instrumento muito útil para explorar o passado e para encenar um encontro entre o presente e o passado.

Quanto aos outros, que efetivamente sobreviveram — a preço de uma certa renovação ou "imaculação"[3], um certo *Umfunktionierung* (Flaubert tem que ser lido muito mais lentamente, por exemplo, a fim de desfazermos a *storyline* e transformarmos as sentenças em momentos de um "texto" pós-moderno) —, eles terão evidentemente algo a nos dizer sobre a situação de uma "modernidade" que ainda compartilhamos com eles. Precisamos, de fato, infletir o adjetivo e transformá-lo em três substantivos — além do modernismo propriamente dito, o menos familiar "modernidade" e depois "modernização" — a fim de não apenas entender as dimensões do problema, mas também apreciar como as várias disciplinas acadêmicas, assim como as diferentes tradições nacionais, lidaram com ele de formas distintas. "Modernismo" chegou há muito pouco tempo na França, "modernidade" muito recentemente nos Estados Unidos, "modernização" pertence aos sociólogos, o espanhol tem dois termos separados para os movimentos artísticos ("modernismo" e "vanguardismo") etc. Um léxico comparativo teria quatro ou cinco dimensões, registrando o aparecimento cronológico desses termos em várias línguas e mostrando ao mesmo tempo o desenvolvimento desigual entre eles[4]. Uma sociologia comparativa do modernismo e de suas culturas — uma sociologia que, como a de Weber, continuasse comprometida com a mensuração do extraordinário impacto do capitalismo em culturas até então tradicionais, o dano social e psíquico causado a velhas formas hoje irrecuperáveis de vida e de percepção —, apenas um estudo assim seria capaz de oferecer uma moldura adequada para repensar o "modernismo" em nossos dias, desde que ele trabalhasse nos dois lados da rua e cavasse um túnel em ambas as direções: é preciso, em outras palavras, não apenas deduzir o modernismo a partir da modernização, mas também perscrutar os traços da modernização no interior da obra estética.

Deve ainda ficar claro que o que conta é o fato de que a relação existe, e não seu conteúdo. Os vários modernismos tanto representaram violentas reações contra a modernização como, outras vezes, replicaram seus valores e tendências através de sua insistência formal na novidade, de sua inovação, da transformação de formas mais antigas, dos iconoclasmos terapêuticos e do processamento (estético) de novas maravilhas tecnológicas. Se, por exemplo, a modernização tiver algo a ver com o progresso industrial, com a racionalização, a reorganização da produção e da administração de forma mais eficiente, a eletricidade, as linhas de montagem, a democracia parlamentar e o barateamento dos jornais — então vamos concluir que pelo menos uma parte do modernismo artístico é antimoderna e surge como um violento e abafado protesto contra a modernização, entendida agora como o progresso tecnológico em seu sentido mais amplo. Esses modernismos antimodernos envolvem muitas vezes visões pastorais e gestos ludditas, mas são, em sua maioria, simbólicos e, especialmente na virada do século, envolvem também o que é algumas vezes denominado de uma nova onda antipositivista, reações espiritualistas e irracionais contra o progresso e a razão iluminista triunfantes.

Perry Anderson chamou minha atenção para o fato de que, nesse aspecto, a característica mais profunda e fundamental compartilhada por todos os modernistas não é tanto sua hostilidade à tecnologia, algo que alguns (como os futuristas) realmente celebravam, mas sua hostilidade ao mercado. A centralidade dessa característica é então confirmada pela sua inversão nos vários pós-modernismos que, mesmo que sejam muito mais diferentes entre si do que eram os modernismos, compartilham todos pelo menos a afirmação estridente, quando não a mais clara das apologias, do mercado como tal.

Penso que o fato de que a experiência da máquina, em qualquer dos casos aqui, é uma marca crucial pode ser deduzido a partir do ritmo das sucessivas ondas do modernismo estético: uma primeira onda de longa duração, no final do século XIX, organizada em torno das formas orgânicas e cujo exemplo privilegiado é o *symbolisme*; uma segunda, que atinge seu ápice a partir da virada do século, é marcada pela dupla característica de um entusiasmo pela tecnologia e por uma organização em torno de uma vanguarda de cunho mais paramilitar (o futurismo pode ser considerado a forma forte desse momento). A esses devemos acrescentar o modernismo do "gênio" isolado, organizado, ao contrário dos dois movimentos periódicos (com sua ênfase, respectivamente, na transformação do mundo-da-vida, na vanguarda e em sua missão social), em torno da Grande Obra, o Livro do Mundo — a escritura secular, o texto sagrado, a última celebração ritual (o *Livre*, de Mallarmé) de uma nova ordem social inimaginável. E provavelmente temos que arranjar um lugar (mas não tão tardiamente como ele o faz) para o que Charles Jencks acabou chamando de "modernismo tardio" — os últimos sobreviventes de uma visão da arte e do mundo propriamente modernista, depois da grande quebra política e econômica da Depressão, em que, sob o stalinismo,

ou a Frente Popular, Hitler ou o New Deal, uma nova concepção de realismo social alcança uma dominância cultural momentânea devido à ansiedade coletiva e à guerra mundial. Os modernos tardios de Jencks são os que persistem no interior do pós-modernismo, e a sua idéia faz bastante sentido em termos de arquitetura; um referencial literário, no entanto, nos daria nomes como os de Borges e Nabokov, Beckett, poetas como Olson e Zukovsky, e compositores como Milton Babbit, que tiveram o azar de atravessar duas eras e a sorte de encontrar uma cápsula de isolamento ou de exílio na qual pudessem continuar a engendrar suas formas a despeito da época.

Do mais canônico desses quatro momentos ou tendências, o dos grandes demiurgos e profetas — Frank Lloyd Wright com sua capa e chapéu de abas viradas, Proust e sua sala revestida de cortiça, Picasso e a "força da natureza", e o "trágico" e singularmente desgraçado Kafka (todos tão idiossincráticos e excêntricos quanto os melhores Grandes Detetives dos romances policiais clássicos) —, algo mais precisa ser dito a fim de evitar a conclusão de que, do ponto de vista retrospectivo da moda pós-moderna e do comercialismo, o modernismo ainda era um tempo de gigantes com poderes lendários não mais ao nosso alcance. Mas se o motivo pós-estruturalista da "morte do sujeito" tem algum significado social, ele assinala o fim do individualismo de empresário, voltado para si mesmo, com seu "carisma" e as panóplias categoriais de antiquados valores românticos tais como, em primeiro lugar, as de "gênio". Vista assim, a extinção dos "grandes modernos" não é necessariamente motivo de comoção. A nossa ordem social é mais rica em informações e mais letrada e, pelo menos socialmente, mais "democrática", no sentido da universalização do trabalho assalariado (sempre achei que o termo de Brecht, "plebeização", é, do ponto de vista político, mais adequado e, do sociológico, mais exato para designar esse processo de nivelamento, que as pessoas de esquerda só podem achar benéfico); essa nova ordem não precisa mais de profetas e de visionários do tipo carismático do alto modernismo, nem entre seus produtores culturais, nem entre seus políticos. Tais figuras não têm mais nenhum charme ou magia para os sujeitos da era das corporações, coletivizada e pós-individualista; nesse caso, adeus para todos, sem nenhum pesar, como diria Brecht: pobres dos países que precisam de gênios, de profetas, de Grandes Escritores ou de demiurgos!

Do ponto de vista histórico, o que é preciso reter é que o fenômeno realmente existiu; uma visão pós-moderna dos "grandes" criadores modernistas não deveria deixar de lado em sua argumentação a especificidade desses "sujeitos centrados" agora incertos, mas antes nos proporcionar novas maneiras de entender suas condições de possibilidade.

O começo desse processo pode estar na tentativa de entender esses nomes antes tão famosos não mais como personagens maiores que os reais, ou como grandes espíritos, mas antes, de uma forma antiantropológica ou não-antropológica, como *carreiras*, isto é, como situações objetivas nas

quais um jovem artista ambicioso, perto da virada do século, podia ver a possibilidade objetiva de se tornar o "maior pintor" (ou poeta, ou romancista, ou compositor) "da época". Essa possibilidade objetiva é dada agora, não como uma função do talento objetivo ou da riqueza ou inspiração interior, mas antes nas estratégias de caráter quase militar, baseadas na superioridade da técnica e do terreno, na avaliação das forças contrárias, na maximização astuta de recursos próprios específicos e idiossincráticos. Mas essa abordagem do "gênio", que associamos ao nome de Pierre Bourdieu[5], precisa ser claramente diferenciada de um *ressentiment* desmistificador e desmascarante como o que Tolstói parece ter sentido em relação a Shakespeare e, *mutatis mutandis*, em relação ao papel dos "grandes homens" em geral na história. A despeito de Tolstói, penso que nós ainda admiramos os grandes generais (e suas contrapartidas, os grandes artistas[6]), mas essa admiração foi deslocada de sua subjetividade inata para sua perspicácia histórica, sua capacidade de observar a "situação corrente" e avaliar seu sistema permutacional potencial de imediato. Essa é, me parece, um revisão propriamente pós-moderna da historiografia biográfica que, de forma característica, substitui com o horizontal o vertical, com o espaço o tempo, com o sistema a profundidade.

Mas há uma razão mais profunda para o desaparecimento do Grande Escritor no pós-modernismo, e ela é simplesmente o que algumas vezes é chamado de "desenvolvimento desigual": numa era de monopólios (e de sindicatos), de coletivização institucionalizada, sempre há um atraso. Algumas partes da economia ainda são arcaicas, há enclaves de produção artesanal; algumas são mais modernas e futuristas do que o próprio futuro. A arte moderna, nesse aspecto, extraiu seu potencial e suas possibilidades do fato de ser atrasada, um remanescente arcaico no interior de uma economia modernizante: ela glorificava, celebrava e dramatizava as formas mais antigas da produção que o novo modo de produção estava, em outras esferas, a ponto de substituir e aniquilar. A produção estética oferecia, então, uma visão utópica mais geral de uma produção mais humana; e, no mundo do estágio do capitalismo monopolista, ela exercia seu fascínio através da imagem que oferecia de uma transformação utópica da vida humana. Joyce em seu quarto parisiense produz sozinho um novo mundo, sem nenhuma ajuda e não devendo nada a ninguém; mas os seres humanos nas ruas, fora desse quarto, não têm nenhuma sensação de poder e controle da produtividade humana que se possa comparar àquela; nada do sentimento de liberdade e de autonomia que se tem quando, como Joyce, pode-se tomar as próprias decisões ou, pelo menos, participar do processo. Assim, como forma de produção, o modernismo (inclusive os Grandes Artistas e produtores) emite uma mensagem que tem pouco a ver com o conteúdo das obras individuais: é o estético como pura autonomia, como a transfiguração das satisfações da produção artesanal.

Desse modo, o modernismo deve ser visto como correspondendo de forma singular a um momento desigual do desenvolvimento social, ou ao que Ernst Bloch chamava de "simultaneidade do não-simultâneo", "a sincronicidade do não-sincrônico" (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*)[7]: a coexistência de realidades de momentos radicalmente diferentes da história — o artesanato ao lado dos grandes cartéis, as plantações de camponeses com as fábricas da Krupp ou da Ford a distância. Mas uma demonstração menos programática da desigualdade nos é dada pela obra de Kafka a respeito da qual Adorno uma vez disse que representava uma refutação definitiva a quem quer que quisesse pensar a arte em termos de prazer. Penso que ele estava errado a esse respeito, pelo menos de uma perspectiva pós-moderna; pode-se encenar essa refutação de uma forma muito mais abrangente do que essas descrições aparentemente perversas de Kafka como um "místico humorista" (Thomas Mann) e como um escritor alegre e chapliniano, ainda que seja certo que, quando nos lembramos de Chaplin ao lermos Kafka, Chaplin nunca mais parece o mesmo.

É preciso dizer mais a respeito da natureza prazerosa e até alegre dos pesadelos de Kafka. Benjamin uma vez disse que havia pelo menos duas interpretações correntes de Kafka de que nos devíamos livrar para sempre: uma era a psicanalítica (o complexo de Édipo de Kafka — ele certamente tinha complexo de Édipo, mas suas obras estão longe de ser propriamente psicológicas), a outra era a teológica (a idéia da salvação está certamente lá, mas não há nada do outro mundo nessa salvação, ou de salvação em geral). Talvez hoje pudéssemos acrescentar a interpretação existencial: a condição humana, a ansiedade, e assim por diante, também nos oferecem temas e considerações demasiado familiares, que, como se pode imaginar, não podem ser julgadas como exatamente pós-modernas. E temos que evocar brevemente o que costumava ser chamado a interpretação "marxista": *O processo* como uma representação da burocracia em ruínas do império austro-húngaro às vésperas do colapso. Há muito de verdade também nessa interpretação, exceto a sugestão de que o império austro-húngaro era um pesadelo. Pelo contrário, além de ser o último dos velhos impérios arcaicos, era também o primeiro Estado multinacional e multiétnico: confortavelmente ineficiente, se comparado com a Prússia, humanitário e tolerante se justaposto aos czares, enfim, não o pior dos arranjos, e um modelo intrigante para nosso próprio período pós-moderno, ainda dividido pelos nacionalismos. A estrutura do K.-e-K. desempenha um papel na obra de Kafka, mas não exatamente da maneira sugerida pela interpretação da "burocracia como pesadelo" (o império como um preâmbulo para Auschwitz).

Voltando à idéia da não-simultaneidade do simultâneo, da coexistência de diferentes momentos da história, o que primeiro se nota ao lermos *O processo* é a presença da rotina semanal do trabalho moderno, quase já a de uma grande corporação; Joseph K. é um jovem bancário (um "executivo júnior" ou "funcionário de confiança") que vive para seu trabalho, um soltei-

rão que passa suas noites vazias em uma taverna e cujos domingos se tornam ainda mais terríveis quando ele é convidado por seus colegas de trabalho para intoleráveis encontros sociais e de negócios. E inesperadamente esse enfado organizado da modernidade é interrompido por algo bem diferente — precisamente pela velha burocracia arcaica associada com a estrutura política do império. Então temos aqui uma coexistência bastante surpreendente: uma economia moderna, ou pelo menos modernizada, e a estrutura política antiga, algo que o filme de Orson Welles de *O processo* captou muito bem, justamente através do espaço: Joseph K. mora na pior espécie de moradia moderna anônima e sem identidade, mas vai para um tribunal situado no esplendor de um edifício barroco decadente (quando não em velhos quartos de aluguel), o espaço entre os dois sendo ocupado por detritos e por terrenos baldios que aguardam futuras obras urbanas (ele acaba morrendo em um desses espaços que parecem ter sido bombardeados). Os prazeres de Kafka, os prazeres do pesadelo em Kafka, vêm então da maneira como o arcaico quebra a rotina e alivia o enfado, a antiga paranóia jurídica e burocrática irrompe na semana de trabalho da era das corporações e, pelo menos, faz com que aconteça alguma coisa! A moral agora parece ser a de que o pior é melhor do que nada, e que o pesadelo é um alívio bem-vindo na semana de trabalho. Há em Kafka uma ânsia pelo evento em si, em uma situação na qual ele parece tão raro quanto um milagre. Há em sua linguagem uma avidez de registrar, em uma notação econômica, quase musical, os menores tremores no mundo-da-vida que possam denotar que alguma coisa está "acontecendo". Essa apropriação da força negativa pela positiva, na verdade pela utópica, que se disfarça em pele de lobo, não é desconhecida do ponto de vista psicológico; sabe-se, por exemplo, muito bem que, para citar uma enfermidade mais pós-contemporânea, a satisfação mais profunda causada pela paranóia e suas várias ilusões de perseguição e de espionagem está na certeza reconfortante de que todos estão sempre olhando para você o tempo todo!

Desse modo, em Kafka, como em outras instâncias, é a peculiar sobreposição do futuro e do passado, no caso a resistência das estruturas feudais arcaicas às irresistíveis tendências modernizantes — da organização tendencial e da sobrevivência residual do ainda não "moderno" —, que é a condição de possibilidade do alto modernismo como tal e da produção de suas formas e mensagens estéticas que podem não ter mais nada a ver com a desigualdade de onde ela surge.

A conseqüência que vem daí é, paradoxalmente, que nesse caso o pós-moderno tem que ser caracterizado como a situação na qual o que tinha sobrevivido, o residual e o arcaico, foi finalmente varrido do mapa sem deixar vestígios. No pós-moderno, então, o próprio passado desapareceu (juntamente com o famoso "sentido do passado" ou historicidade e memória coletiva). Onde ainda permanecem suas construções, a renovação e a restauração lhes permitem ser transferidas como um todo para o presente,

transformadas naqueles objetos completamente diferentes e pós-modernos conhecidos por *simulacros*. Tudo agora é organizado e planejado, a natureza foi triunfalmente cancelada, e também os camponeses, o comércio pequeno-burguês, o artesanato, as aristocracias feudais e as burocracias imperiais. A nossa condição é mais homogeneamente modernizada, não estamos mais sobrecarregados pelos estorvos das não-simultaneidades e não-sincronicidades. Tudo chegou à mesma hora no grande relógio do desenvolvimento ou da racionalização (ou pelo menos foi o que se deu segundo a perspectiva do "Ocidente"). Esse é o sentido em que podemos dizer que o modernismo caracteriza-se por uma *modernização* incompleta, ou que o pós-modernismo é *mais* moderno que o próprio modernismo.

Talvez possamos ainda acrescentar que o que fica assim perdido para o pós-moderno é a própria *modernidade*, no sentido em que essa palavra pode ser pensada como significando algo específico e distinto do modernismo e da modernização. De fato, nossos velhos conhecidos, a base e a superestrutura, parecem fatalmente se impor de novo: se a modernização é algo que acontece com a base, e o modernismo a forma que a superestrutura assume como reação a esses acontecimentos ambivalentes, então talvez a modernidade sirva para caracterizar a tentativa de se obter algo coerente dessa relação. A modernidade seria, nesse caso, a descrição de como as pessoas "modernas" vêem a si mesmas; a palavra pareceria não ter nada a ver com produtos (culturais ou industriais), mas com os produtores e os consumidores e como eles se sentem produzindo ou vivendo no meio desses produtos. Esse sentimento moderno parece agora consistir na convicção de que nós mesmos somos de certo modo novos, que uma nova era está começando, que tudo é possível e que nada pode jamais ser o mesmo novamente; e nós também não queremos que nada seja novamente o mesmo, nós *queremos* "fazer o novo", nos livrar de tudo o que for velho: objetos, valores, mentalidades e maneiras de fazer as coisas; e ser de algum modo transfigurados. "*Il faut être absolument moderne*", bradou Rimbaud; nós temos que arranjar uma maneira de nos fazermos modernos também; é algo que nós fazemos, não meramente algo que nos acontece. Será que é assim que nos sentimos hoje, em plena pós-modernidade? Certamente não achamos que estamos vivendo entre coisas ou idéias empoeiradas, tradicionais, enfadonhas e velhas. O grande desabafo poético de Apollinaire contra os velhos edifícios da Europa de 1910 e contra toda a organização do espaço europeu — "*A la fin tu es las de ce monde ancien!*" (No fim das contas, estás cansado desse mundo antiquado!) — provavelmente não exprime o sentimento contemporâneo (ou pós-contemporâneo) a respeito do supermercado ou do cartão de crédito. A palavra *novo* não parece mais ter a mesma ressonância para nós; a própria palavra não é mais nova ou antiga. O que isso nos diz a respeito da experiência pós-moderna do tempo e da mudança ou da história?

A primeira implicação é que estamos usando "tempo" ou a "experiência do vivido" histórica e a historicidade como uma mediação entre a estrutura sócio-econômica e a avaliação cultural ou ideológica que dela fazemos, e também como um tema provisoriamente privilegiado através do qual encenamos nossas comparações sistêmicas entre o momento moderno e o pós-moderno do capital. Mais adiante pretendemos desenvolver essa questão em duas direções: primeiro, em torno do sentido da diferença histórica única em relação a outras sociedades que uma certa experiência do Novo (no moderno) parece encorajar e perpetuar; e, depois, analisar o papel que a nova tecnologia (e seu consumo) desempenha em uma pós-modernidade que evidentemente não está mais interessada em tematizar e valorizar o Novo em si mesmo.

Por ora, concluímos que o sentimento agudo do Novo no período moderno só foi possível devido à natureza mesclada, desigual e transitória daquele período, no qual o velho coexistia com o que então estava aparecendo. Na Paris de Apollinaire coexistiam tanto monumentos medievais e cortiços apertados da época da Renascença quanto carros, aviões, telefones, eletricidade, a última moda em roupas e na cultura. Conhecem-se e experimentam-se estes últimos como novos e modernos porque o velho e o tradicional ainda estão presentes. Uma maneira de se narrar a história da transição do moderno para o pós-moderno é mostrar como, a longo prazo, o moderno triunfa sobre e aniquila completamente o velho: a natureza é eliminada juntamente com o velho campo da agricultura tradicional; até os monumentos históricos sobreviventes, agora limpos, tornam-se simulacros brilhantes do passado, e não sua sobrevivência. Agora tudo é novo, mas, pela mesma via, a própria categoria do novo perde seu sentido e torna-se agora algo como um remanescente modernista.

Mas quem quer que use o termo "novo", ou deplore a perda de seu conceito em uma era pós-moderna, fatalmente também evoca o espectro da própria Revolução, no sentido de que seu conceito incorporava a visão última de um *Novum* que se tornara absoluto, espalhando-se nas menores fissuras e detalhes de um mundo-da-vida transformado. O uso constante de um vocabulário de revolução política e a simulação muitas vezes narcisista das vanguardas estéticas da aparência exterior das posições políticas de seus opositores sugerem um politicismo na própria forma dos modernismos que lança algumas dúvidas sobre as afirmações de suas ideologias acadêmicas, que sempre nos levaram a crer que os modernos não eram políticos, ou nem sequer tinham muita consciência social. De fato, diziam-nos que suas obras representavam uma nova "virada para a interioridade" e a abertura para uma nova reflexividade de uma subjetividade profunda: o "carnaval do fetichismo interiorizado", como Lukács uma vez o chamou. E certamente os textos modernistas em sua abrangência e variedade parecem mesmo nos oferecer a aparência de muitos contadores Geiger, apanhando vários tipos de impulsos e sinais subjetivos, registrando-os de novas maneiras e de acordo com novas "técnicas de inscrição".

Pode-se refutar esse argumento usando evidências empíricas e biográficas sobre as simpatias dos escritores. Para começar, Joyce e Kafka eram socialistas; até Proust era um *Dreyfusard* (ainda que fosse também um esnobe); Maiakovski e os surrealistas eram comunistas; Thomas Mann era em vários aspectos pelo menos um progressista e um antifascista; só os anglo-americanos (e também Yeats) eram mesmo reacionários da pior espécie.

Mas algo mais fundamental pode ser discutido a partir do espírito das próprias obras e, em particular, a partir de um novo exame das mesmas apologias do "eu" do alto modernismo que os críticos antipolíticos usam para demonstrar a noção do subjetivismo dos modernistas (e, nesse aspecto, esses críticos juntaram forças com a tradição stalinista). Quero, no entanto, propor a interpretação alternativa de que a sondagem introspectiva dos impulsos mais fundos da consciência, e até do inconsciente, levada a cabo pelos modernistas sempre foi acompanhada de um sentido utópico da transformação iminente ou transfiguração do "eu" em questão. "Você tem que mudar sua vida!", diz paradigmaticamente o arcaico torso grego de Rilke; e D. H. Lawrence está impregnado da necessidade dessa mudança radical a partir da qual pessoas novas certamente surgirão. O que temos que entender agora é que tais sentimentos, expressos em relação ao eu, podem apenas existir em correlação com um sentimento similar a respeito da sociedade e do mundo-objeto. É porque esse mundo-objeto, nas garras da industrialização e da modernização, parece estar à beira de uma transformação igualmente momentosa e até utópica que o "eu" pode também ser pensado como à beira de uma mudança. Pois esse não é apenas o momento da taylorização e das novas fábricas; ele também marca o surgimento, na maioria dos países europeus, do sistema parlamentar, no qual novos grandes partidos da classe trabalhadora têm um lugar pela primeira vez e se sentem, em especial na Alemanha, prestes a conseguir a hegemonia. Perry Anderson demonstrou convincentemente que o modernismo nas artes (ainda que ele rejeite a categoria do modernismo em si por outras razões) está intimamente relacionado com os ventos de mudança que sopram dos novos grandes movimentos sociais radicais[8]. O alto modernismo não expressa esses valores em si, mas surge no espaço aberto por eles, e seus valores formais do novo e da inovação, ao lado de seu sentido utópico da transfiguração do eu e do mundo, devem ser vistos, de maneiras ainda por explorar, como os ecos e ressonâncias das esperanças e do otimismo daquele grande período dominado pela Segunda Internacional. Quanto às próprias obras, os ensaios exemplares de John Berger sobre o cubismo[9] nos oferecem uma análise mais detalhada da maneira como essa nova pintura que parece extremamente formalista é animada de um espírito utópico que será esmagado pelos usos pavorosos da industrialização nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial. Esse novo utopismo é apenas em parte a glorificação das novas máquinas como no futurismo; ele expressa toda uma gama de impulsos e estímulos que em última análise chegam a tocar a transformação iminente da própria sociedade.

3. A reificação cultural e o "alívio" do pós-moderno

Tudo isso parece bastante diferente se examinado sincronicamente: em outras palavras, o sentimento que as pessoas pós-modernas têm a respeito do moderno vai começar a nos dizer muito mais sobre o próprio pós-modernismo do que sobre o sistema que ele suplantou e derrubou. Enquanto o modernismo se via como uma prodigiosa revolução na produção cultural, o pós-modernismo se vê como uma renovação da produção após um longo período de ossificação e de perambulação entre monumentos mortos. A própria palavra *produção* — muito citada como uma das tendências dos anos 60, e que costumava ser utilizada para assinalar os esforços ascético-formalistas mais vazios e abstratos (como os dos primeiros "textos" de Sollers) — revela agora, em retrospecto e no fim das contas, ter tido algum significado, assinalando uma renovação genuína no que o termo devia significar.

Temos que falar agora sobre o *alívio* do pós-moderno em geral, um estrondoso desbloqueio e liberação de uma nova produtividade que estava de algum modo tensionada e congelada, endurecida como um músculo com câibra, no final do período moderno. Essa liberação foi muito mais significativa do que uma mera mudança de gerações (várias gerações se sucederam durante o domínio gradualmente canônico do modernismo propriamente dito), ainda que, antes de mais nada, ela tenha afetado o sentido coletivo do que significavam as "gerações". Nunca é demais ressaltar a importância simbólica do momento (na maioria das universidades americanas, entre o final dos anos 50 e o começo dos anos 60), em que os "clássicos" modernos fizeram sua entrada no sistema escolar e nas bibliografias de curso das faculdades (antes disso, líamos Pound por nossa própria conta, os departamentos de Inglês mal chegavam, a duras penas, até Tennyson). Isso, a seu modo, representou uma espécie de revolução, com conseqüências inesperadas, forçando o reconhecimento dos textos modernos ao mesmo tempo que os despotencializava, como o que ocorre com antigos radicais ao serem nomeados para um cargo no governo.

Para as outras artes, no entanto, a canonização e a influência "corruptora" do sucesso vai ter um caráter bem diferente. Na arquitetura, por exemplo, parece claro que o equivalente à recepção na academia é a apropriação pelo Estado das formas e dos métodos do alto modernismo, a readaptação por uma burocracia estatal em expansão (algumas vezes identificada como a do Estado do bem-estar ou da social-democracia) das formas utópicas, agora degradadas nas formas anônimas de construções em larga escala de habitações ou de escritórios. Os estilos modernistas ficam assim marcados com essa conotação burocrática, de forma que romper com ele produz esse sentido de "alívio", embora o que toma seu lugar não seja nem a utopia nem a

democracia, mas simplesmente as construções privadas das corporações do Estado pós-bem-estar pós-moderno. A sobredeterminação está aqui presente, na medida em que a canonização literária do moderno também exprimiu uma prodigiosa expansão burocrática do sistema universitário nos anos 60. Mas não se deve desprezar, em cada um desses dois casos, o papel da pressão ativa de reivindicações populares (e da demografia) de tipo mais democrático ou "plebeu". O que precisamos inventar é uma noção de "sobredeterminação em ambivalência", na qual obras acabem sendo dotadas de associações a um só tempo "plebéias" e "burocráticas", com a confusão política previsível nesse tipo de ambivalência.

Isso no entanto é apenas uma figura para o que precisamos discutir num plano mais geral e mais abstrato — a saber, o da própria reificação. Essa palavra, em nossos dias, provavelmente desvia nossa atenção para o lado errado, uma vez que a "transformação das relações sociais em coisas" que ela parece mais insistentemente designar, transformou-se em nossa segunda natureza. Nesse meio tempo, as próprias coisas mudaram e estão irreconhecíveis, a tal ponto que se pode muito bem encontrar pessoas argumentando a favor dos benefícios da coisificação em nossa era e dias amorfos[10]. As "coisas" pós-modernas não são, de maneira alguma, do tipo que Marx tinha em mente, e mesmo o "nexo do dinheiro" nas práticas bancárias de hoje é muito mais glamouroso do que qualquer coisa que Carlyle pudesse ter obtido por "catexe libidinal".

A outra definição de reificação que tem sido relevante nos últimos anos é a do "apagamento dos traços da produção" do próprio objeto, da mercadoria assim produzida. Esse procedimento consiste em ver a questão do ponto de vista do consumidor: sugere o tipo de culpa da qual as pessoas são liberadas se conseguirem não se lembrar do trabalho que foi necessário para produzir seus brinquedos e suas mobílias. Na verdade, essa é a razão para termos nosso próprio mundo-objeto, e paredes, e uma distância amortecedora e um silêncio relativo a nosso redor; é para esquecer de todos esses inúmeros outros por algum tempo; você não quer pensar nas mulheres do Terceiro Mundo cada vez que usar seu processador de textos, ou em todas aquelas pessoas de classe baixa, com suas vidinhas de classe baixa, cada vez que você decidir usar ou consumir seus outros produtos de luxo: seria como ter vozes dentro de nossas cabeças; de fato, isso "viola" o espaço íntimo de nossa privacidade ou das extensões de nosso corpo. Assim, para uma sociedade que quer se esquecer das classes sociais, a reificação nesse sentido de embalar-o-consumidor é realmente muito funcional; o consumismo como cultura envolve muito mais que isso, mas esse tipo de "esmaecimento" é certamente a precondição indispensável a partir da qual todo o resto é construído.

A reificação da cultura é evidentemente uma questão um tanto diferente, uma vez que esses produtos são "assinados". Quando se consome

cultura, não se quer, e muito menos se necessita, esquecer o ser humano que a produziu: seja T. S. Eliot ou Margaret Mitchel ou Toscanini ou Jack Benny, ou até mesmo Sam Goldwyn ou Cecil B. de Mille. A característica da reificação no domínio dos produtos culturais que quero enfatizar é a que gera uma separação radical entre consumidores e produtores. Especialização é um termo demasiado fraco e pouco dialético para designar esse fenômeno, mas ela desempenha um papel no desenvolvimento e na perpetuação de uma convicção profunda no consumidor de que a produção do produto em questão — atribuível sem dúvida a outros seres humanos no sentido genérico — está mesmo assim muito além do que se possa imaginar; não é algo por que o consumidor ou usuário possa ter qualquer espécie de simpatia social. Nesse aspecto, parece-se um pouco com os sentimentos que os não-intelectuais e as pessoas da classe trabalhadora sempre tiveram em relação aos intelectuais e ao que eles fazem: você os vê em ação, e o que eles fazem não parece muito complicado, mas mesmo com a maior das boas vontades você realmente não entende o que é, você não imagina como uma pessoa pode querer fazer uma coisa dessas e muito menos se crê capaz de formar uma idéia a respeito do que é que eles realmente fazem. Essa é a verdadeira subalternidade no sentido gramsciano: o profundo sentimento de inferioridade em face do outro cultural, o reconhecimento implícito de sua superioridade inata, contra a qual a raiva pontual, ou o antiintelectualismo, ou o desprezo da classe trabalhadora, ou o machismo são em si mesmos apenas uma reação secundária, uma reação à *minha* inferioridade antes de mais nada, antes de ser transferida para o intelectual. Quero sugerir que algo como essa subalternidade — Gunther Anders, há alguns anos, em um contexto um pouco diferente, a denominou de vergonha prometéica, um complexo de inferioridade prometéico diante da máquina[11] — é o que sentimos agora diante da cultura em geral.

Mas essa postura cultural é menos dramática do que o antiintelectualismo, pois ela se refere a coisas e não a pessoas, e portanto temos que tentar descer até o nível figural. Uma psicologia social marxista tem que insistir acima de tudo nos elementos psicológicos que acompanham a produção. A razão pela qual a produção (e o que podemos chamar vagamente de "o econômico") é filosoficamente anterior ao poder (ou ao que podemos chamar vagamente de "o político") está aqui, nessa relação entre a produção e os sentimentos de poder em primeiro lugar, mas isso é algo que é preferível, e mais convincente, colocar em sentido contrário (e não apenas porque isso nos ajuda a evitar uma retórica humanista), a saber: ao insistir no que acontece com as pessoas quando suas relações de produção são bloqueadas, quando elas não têm mais poder sobre a atividade produtora. A impotência é antes de mais nada exatamente isso, uma mortalha sobre a psique, a perda gradual do interesse no eu e no mundo exterior, algo bastante parecido com a descrição do luto por Freud, com a diferença de que se pode recuperar do luto (Freud mostra como), mas a condição de não-produtividade, uma vez

que é um índice de uma situação objetiva que não muda, tem que ser tratada de outra maneira, uma maneira que leve em conta sua persistência e inevitabilidade, e que disfarce, reprima, desloque e sublime uma incapacidade fundamental. É claro que a outra maneira é o próprio consumismo, como uma compensação pela impotência econômica que é também uma ausência total de poder político: o que é chamado de apatia dos eleitores é principalmente visível nas camadas sociais que não têm meios para se distrair através do consumo. Quero acrescentar que a maneira pela qual essa análise (objetivamente, se preferirmos) assume a aparência de uma antropologia, ou de uma psicologia social, deve em si mesma ser reconhecida como parte do fenômeno que estamos descrevendo: não só a aparência antropológica ou psicológica é uma função do dilema representacional básico do capitalismo tardio (a que vou aludir abaixo); é também o resultado do fracasso de nossa sociedade em atingir qualquer espécie de transparência; de fato é virtualmente a mesma coisa que esse fracasso. Em uma sociedade transparente, na qual nossas diferentes posições na produção social estivessem claras para nós mesmos e para todos os outros — de tal forma que, como os selvagens de Malinovski, nós pudéssemos pegar um graveto e desenhar um diagrama da cosmologia sócio-econômica na areia da praia —, não pareceria psicológico ou antropológico falar do que acontece com as pessoas que não têm nenhum poder sobre seu trabalho: nenhum utopiano ou habitante da terra-de-ninguém pensaria que você estivesse mobilizando hipóteses a respeito do Inconsciente ou da libido, ou pressupondo de forma fundacional uma essência humana ou uma natureza humana; talvez isso tudo parecesse mais com medicina, como se estivéssemos falando de uma perna quebrada ou de uma paralisia no lado direito. De qualquer modo, é assim, como um fato, que eu gostaria de falar sobre a reificação: no sentido da maneira pela qual um produto acaba por cortar qualquer tipo de participação solidária, através da imaginação, em sua produção. Ele se coloca diante de nós sem exigir nada, como algo que não poderíamos nem imaginar fazermos nós mesmos.

Mas isso não quer de jeito nenhum dizer que não podemos consumir o produto em questão, "ficarmos satisfeitos" com ele, tornarmo-nos viciados nele etc. De fato, o consumo em um sentido social é precisamente a palavra para designar o que fazemos com produtos reificados desse tipo, que ocupam nossa mente e flutuam acima do profundo vazio niilista de nosso ser causado pela incapacidade de controlar nosso próprio destino.

Mas agora quero restringir de novo esse enfoque de tal forma que possa ser entendido mais especificamente em relação ao próprio modernismo, e ao que o pós-modernismo queria dizer "originalmente", quando se libertou daquele. Meu argumento é que as "grandes obras modernistas" foram reificadas nesse sentido, e não apenas por se terem tornado clássicos escolares. A distância entre elas, como monumentos e esforços de "gênios", e os seus leitores tendia a paralisar a produção da forma em geral e a dotar a prática de todas as produções da alta cultura de uma especialidade e habilidade alie-

nantes que bloqueiam a mente criadora com uma incômoda autoconsciência e intimidam uma nova produção de uma maneira autovalidante que é profundamente modernista. Foi apenas depois de Picasso que as improvisações notavelmente não-autoconscientes de Picasso ficaram marcadas como atividades únicas do estilo modernista e de gênios, inacessíveis às outras pessoas. Muitos entre os "clássicos" modernistas, no entanto, queriam representar um desbloqueio das energias humanas; a contradição do modernismo está na maneira como esse valor universal da produção humana somente pode alcançar a figuração por meio da assinatura única de um profeta ou de um visionário modernista, fechando-se assim novamente para todos, exceto para os discípulos.

Este é, então, o alívio do pós-moderno, no qual os vários rituais modernistas ficam deslocados e a produção da forma novamente se torna aberta para quem quiser se comprazer com ela, mas a seu próprio preço, a saber, a destruição preliminar dos valores formais modernistas (agora considerados "elitistas"), além de outras categorias fundamentais relacionadas a eles, tais como obra e sujeito. O "texto" representa um alívio depois da "obra", mas não se pode tentar trapacear e usá-lo para produzir uma obra disfarçada de textualidade. O jogo da forma, a produção aleatória de novas formas e a alegre canibalização das velhas formas não nos levarão a um estado de espírito relaxado e receptivo no qual, por uma feliz coincidência, uma forma "grande" ou "significativa" acabe por surgir. (De qualquer maneira, parece possível que o preço por essa nova liberdade textual esteja sendo pago pela linguagem e pelas artes lingüísticas, que batem em retirada diante da democracia do visual ou do auditivo.) O estatuto da arte (e também da cultura) teve que ser irrevogavelmente modificado para assegurar essas novas produtividades e não pode voltar a ser o que era, a nosso bel-prazer.

4. Os grupos e a representação

Tudo isso acaba sendo muito útil para a produção da retórica populista do pós-modernismo, o que significa que chegamos aqui à fronteira entre a análise estética e a ideologia. Como com tantos outros populismos, este é um *locus* para as mais perniciosas confusões sobre o assunto, e precisamente porque suas ambigüidades são reais e objetivas (ou, como observou Mort Sahl sobre a eleição Nixon *versus* Kennedy, "na minha opinião muito bem ponderada, nenhum dos dois pode vencer"). Pois tudo o que foi dito na seção precedente sugere que a dimensão do cultural e do artístico no pós-modernismo *é* popular (se não populista) e que ela desmantelou muitas das barreiras ao consumo cultural que pareciam implícitas no modernismo. O erro nessa impressão, é claro, está na ilusão da simetria, uma vez que em sua vigência o modernismo não era hegemônico e estava longe de ser uma do-

minante cultural. De fato, ele propunha uma cultura alternativa, oposicionista e utópica, cuja base de classe era problemática e cuja "revolução" fracassou; ou melhor, se preferirmos, quando o modernismo (como os socialismos contemporâneos) finalmente chegou ao poder, ele já tinha durado mais do que devia, e essa vitória póstuma é o que chamamos de pós-modernismo.

Mas a afirmação da popularidade e os apelos ao "povo" são notoriamente pouco confiáveis, uma vez que sempre, em algum lugar, vão existir pessoas que recusam essa caracterização e negam ter qualquer coisa a ver com a questão. Assim, os microgrupos e as "minorias", tanto as mulheres quanto o Terceiro Mundo interno, e também segmentos do externo, freqüentemente repudiam o conceito de um pós-modernismo como uma história universalizante para o que é essencialmente uma operação cultural de classe muito mais estreita que serve às elites de cor branca, dominantemente masculinas, dos países avançados. Isso certamente é verdadeiro, e vamos examinar as bases e os conteúdos de classe do pós-modernismo mais adiante. Mas não é menos verdadeiro que a "micropolítica", que corresponde à emergência de uma grande variedade de práticas políticas de pequenos grupos, sem base em classe social, é um fenômeno profundamente pós-moderno, ou então a palavra não tem nenhum significado que se preze. Nesse sentido, a descrição fundacional e a "ideologia operativa" dessa nova política, como é apresentada por Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, em seu livro fundamental *Hegemony and socialist strategy*, é explicitamente pós-moderna e tem que ser estudada no contexto mais amplo que propusemos para o termo aqui. É verdade que Laclau e Mouffe não dão muita atenção à tendência para a diferenciação e a separação, à fissão infinita e ao "nominalismo" na política dos pequenos grupos (não parece mais ser correto chamá-la de sectarismo, mas pode-se certamente estabelecer um paralelo entre os vários existencialismos no nível da experiência individual), pois eles vêem a paixão pela "igualdade" de onde surgem esses grupos como o mecanismo que também fará surgir entre eles — através da "cadeia de equivalentes" — o poder expansivo das equações de identidade — as alianças e a reunificação dos blocos hegemônicos gramscianos. O que eles retêm de Marx é, desse modo, o diagnóstico da originalidade histórica de seu *próprio* tempo histórico, como o momento em que a doutrina da igualdade social se tornou um fato social irreversível; mas ao omitir a qualificação causal de Marx (a de que esses desenvolvimentos sociais e ideológicos são a conseqüência da universalização do trabalho assalariado[12]), essa visão da história tende rapidamente a se transformar na visão mais mítica da "ruptura" radical da modernidade e da diferença radical entre as sociedades quentes e as frias, as ocidentais e as pré-capitalistas.

O aparecimento dos "novos movimentos sociais" é um extraordinário fenômeno histórico que é mitificado pela explicação que muitos ideólogos pós-modernistas se sentem capazes de propor, a saber, que os novos pequenos grupos surgem do vazio deixado polo desaparecimento das classes so-

ciais e entre os detritos dos movimentos políticos organizados ao redor delas. Nunca fui capaz de entender como se pode esperar que as classes desapareçam, exceto no cenário especial do socialismo, mas a reestruturação global da produção e a introdução de tecnologias radicalmente novas — que arrancaram trabalhadores das velhas fábricas e de seus empregos, deslocaram novos tipos de indústria para lugares inesperados do mundo e recrutaram uma força de trabalho diferente das tradicionais em muitos aspectos, do gênero à habilidade e nacionalidade — explicam por que tantas pessoas queriam pensar assim, pelo menos por um certo tempo. Desse modo, tanto os novos movimentos sociais quanto o novo proletariado global emergente resultam da expansão prodigiosa do capitalismo em seu terceiro estágio (ou estágio "multinacional"); ambos são, nesse sentido, "pós-modernos", pelo menos nos termos da exposição do pós-modernismo feita aqui. Por essa via, fica um pouco mais claro por que a visão alternativa de que os pequenos grupos, de fato, *substituem* a classe trabalhadora em via de extinção acaba permitindo que essa nova micropolítica seja usada para uma celebração obscena do pluralismo e da democracia do capitalismo contemporâneo: é o sistema se rejubilando por produzir quantidades cada vez maiores de sujeitos estruturalmente não-empregáveis. O que realmente precisa ser explicado aqui não é a exploração ideológica, mas a capacidade do público pós-moderno de conceber de uma vez só duas representações tão contraditórias e radicalmente incomensuráveis como estas: o empobrecimento tendencial dos Estados Unidos (descartado sob a rubrica de "drogas") e a retórica do pluralismo satisfeito (geralmente ativada quando em contato com o tópico das sociedades socialistas). Qualquer teoria adequada do pós-moderno deveria registrar esse progresso histórico da esquizofrenia da consciência coletiva, e vou apresentar uma explicação para ela mais adiante.

O pluralismo é, então, a ideologia de grupos, um conjunto de representações fantasmáticas que triangulam três pseudoconceitos fundamentais: democracia, mídia e mercado. Essa ideologia não pode, no entanto, ser modelada e analisada de forma adequada, a menos que se perceba que suas condições de possibilidade são mudanças sociais reais (nas quais os "grupos" desempenham agora um papel mais significativo) e sem que se marque e especifique a determinação histórica do próprio conceito ideológico de grupo (bem diferente daquele do período de Freud ou de LeBon, por exemplo, e muito menos do conceito revolucionário mais antigo de "malta"). O problema, como disse Marx, é que "o sujeito [...] é dado, tanto na realidade quanto na mente, e que, portanto, as categorias expressam formas do ser, determinações da existência — e, às vezes, apenas aspectos individuais — dessa sociedade, desse sujeito, e, desse modo, até do ponto de vista científico, ele não começa de jeito nenhum no momento em que é discutido pela primeira vez como tal"[13].

A "realidade" dos grupos tem então que ser relacionada com a coletivização da vida contemporânea: essa era, é claro, uma das profecias funda-

mentais de Marx, que no interior do "emaranhado" das relações de propriedade individual (a propriedade privada de uma fábrica ou empresa) uma rede totalmente nova de relações de produção coletiva surgia, incomensurável com sua concha, casca ou forma antiquada. Como os três desejos do conto de fadas, ou as três promessas do diabo, esse prognóstico foi plenamente realizado, só que com a mais tênue das modificações que o tornou irreconhecível. Mencionamos brevemente as relações de propriedade no pós-moderno num capítulo anterior; basta dizer agora que em si mesma a propriedade privada continua sendo aquela mesma coisa terrivelmente antiquada cuja verdade era possível entrever ao viajar para as nações-Estado e observar, com o "horror acinzentado" lancinante de Mr. Bloom, as mais antigas formas do comércio britânico ou das firmas familiares francesas (Dick-ens continua sendo a mais precisa imagem indelével da exfoliação jurídica dessas entidades, formando uma inimaginável proliferação cristalina, como uma Antártida cancerosa). A "imortalidade" e as sociedades anônimas não fizeram nada para mudar isso; mas não se começa a entender o espírito e os impulsos da imaginação das multinacionais no pós-modernismo, que na nova escrita como o *cyberpunk* determinam uma orgia de linguagem e de representação, um excesso de consumo representacional, se essa intensidade aumentada não for compreendida como pura compensação, uma maneira de nos convencer a nós mesmos e transformar a necessidade, mais do que em virtude, em um prazer autêntico, uma *jouissance*, transformando a resignação em excitação e a funesta persistência do passado e de sua prosa em um "barato" e em um vício. Esse é certamente o mais crucial dos campos de luta ideológica em nossos dias, que passou dos conceitos para as representações, e onde a vibração dos negócios multinacionais e a peculiar opulência do mundo-da-vida dos *yuppies* têm (para o olho libidinal da mente) uma atração que ultrapassa, e muito, o charme do século XIX nos argumentos de Hayek-Friedman sobre o mercado como tal.

A outra face, a social, dessa realidade tendencial — a organização e a coletivização dos indivíduos depois de um longo período de individualismo, de atomização social e de anomia existencial — talvez seja mais bem compreendida pela via da vida cotidiana; isto é, através do exame das novas estruturas dos grupos oposicionistas e dos "novos movimentos sociais" em vez dos movimentos nos locais de trabalho e nas corporações — cujos "homens de organização" e novo conformismo de colarinho branco já tinham sido registrados por Whyte e C. Wright Mills nos anos 50, quando se tornaram tópicos para a discussão na esfera pública e na "crítica cultural". Mas o processo tem maior visibilidade, e pode ser mais facilmente entendido, como uma tendência histórica objetiva, quando é visto afetando tanto ricos quanto pobres, indiferentemente, e nos dois lados do espectro político. E isso por sua vez é mais facilmente demonstrado registrando-se o desaparecimento, na sociedade pós-moderna, de tipos mais antigos de solidão: não só desajustados patéticos e vítimas da anomia (amplamente coletados e documentados,

do naturalismo a Sherwood Anderson) não estão mais presentes nos cantos escuros de uma ordem social outrora mais natural e vasta, mas também os rebeldes solitários e os anti-heróis existenciais, que antes permitiam à "imaginação liberal" atacar o "sistema", também desapareceram, juntamente com o próprio existencialismo, e os que seriam suas concretizações tornaram-se hoje os "líderes" dos vários *groupuscules*. Nenhum assunto corrente na mídia ilustra esse tópico melhor que os "marginalizados" (também conhecidos, no eufemismo da mídia, como os "sem-teto"). Eles não são mais pessoas esquisitas ou excêntricas: a partir de agora formam uma categoria sociológica reconhecida, são objeto de exame e de consideração pelos especialistas apropriados, e claramente são potencialmente organizáveis, se, como manda a maneira pós-moderna, já não estiverem organizados. Esse é o sentido em que mesmo se o Grande Irmão não estiver vigiando você, a Linguagem está; a linguagem da mídia, a linguagem especializada ou de *experts*, que procura incessantemente classificar e categorizar, transformar o indivíduo no grupo rotulado e restringir ou exterminar os últimos espaços do que era, em Wittgenstein ou Heidegger, no existencialismo ou no individualismo tradicional, o único e o inominável, a mística propriedade privada do inefável e do horror impronunciável do incomparável. Hoje todos são, se não organizados, pelo menos organizáveis: e a categoria ideológica que está lentamente vindo a ocupar a posição de mascaramento dos resultados dessa organização é o conceito do "grupo" (este último é bem diferenciado, no inconsciente político, do conceito de *classe*, por um lado, e também do de *status*, por outro). O que alguém disse certa vez sobre Washington D.C. — que apenas aparentemente se conheciam pessoas lá, as quais no fim acabavam revelando serem, na verdade, *lobbies* — é o que ocorre agora na vida social do capitalismo avançado em geral, com a diferença de que todos "representam" vários grupos ao mesmo tempo. Essa é a realidade social que as correntes psicanalíticas de esquerda vêm analisando em termos de "posições do sujeito", mas estas na realidade podem ser entendidas apenas como as formas de identidade permitidas pela adesão a grupos. Ao mesmo tempo, outro dos achados de Marx, o de que o surgimento de formas coletivas (universais ou abstratas) ajuda o desenvolvimento do pensamento histórico e social concreto mais vigorosamente do que as formas individuais ou individualistas (que funcionam para camuflar o social), é também corroborado: assim sabemos de imediato, e levamos isso em conta na nossa definição dos "marginalizados", que eles são a conseqüência do processo histórico de especulação imobiliária e de aristocratização em um momento muito específico da história da cidade pós-contemporânea, enquanto os próprios "novos movimentos sociais" somente foram possíveis devido à expansão do setor estatal nos anos 60, e trazem a estampa de sua origem causal na consciência como uma marca de identificação e um mapa de estratégia e de luta políticas.

(Deveríamos ressaltar, no entanto, que algo de fundamental foi conseguido pela percepção agora mais amplamente compartilhada da correlação

entre a consciência e a adesão a grupos: trata-se, de fato, de algo como uma versão pós-moderna da teoria da ideologia inventada ou descoberta pelo próprio Marx, que postulava uma relação de formação entre a consciência e a adesão de classe. Com efeito, o desdobramento novo ou pós-moderno permanece progressista na medida em que dissipa quaisquer ilusões que pudessem ter restado a respeito da autonomia do pensamento, ainda que a dissolução dessas ilusões possa revelar uma paisagem totalmente positivista de onde o negativo desapareceu de vez, ante a clareza fixa do que foi identificado como a "razão cínica". Do meu ponto de vista, o método através do qual uma sociologização saudável do cultural e do conceitual pode escapar de se desintegrar nos mais obscenos pluralismos consumistas do capitalismo tardio passa pela mesma estratégia filosófica adotada por Lukács para o desenvolvimento de uma análise ideológica de classe — a saber: generalizar suas análises das ligações construtivas entre o pensamento e *o ponto de vista* de classe ou do grupo, respectivamente, e projetar uma teoria filosófica totalmente desenvolvida do ponto de vista em que a produção gerativa ou ponto de transferência entre conceituação e experiência coletiva é posta em destaque.)

O que algumas vezes é chamado de "profissionalismo" é evidentemente uma intensificação desse sentido "novo-historicista" da relação entre a identidade de grupo e a história, que também, num sentido peculiar, acaba por agir em causa própria. Um exame histórico das disciplinas, por exemplo, solapa suas pretensões de corresponder à verdade ou à estrutura da realidade e revela a maneira oportunista como elas rapidamente se readaptam para incluir qualquer tópico "quente" do momento, que é colocado pelas disciplinas em termos de uma crise ou problema (o tópico do pós-modernismo é exatamente uma dessas crises). Assim, *Dangerous currents*, de Lester Thurow, acaba por retratar os economistas como os profissionais que tiveram que ir saltando de uma área a outra de problemas tópicos de tal forma que o seu próprio campo está em via de dissolver-se como tal; ao mesmo tempo, Stanley Aronowitz e seus colegas descobriram que (a despeito do atraso dos arranjos acadêmicos e institucionais, e da persistência da ilusão ontológica de que os departamentos de ciência como um todo estão calcados em um modelo do mundo físico) virtualmente toda a pesquisa em ciência pura envolve hoje uma forma de física e, desse modo, as ciências biológicas, exceto a biologia molecular, se tornaram tão arcaicas quanto a alquimia[14].

Não ajuda em nada, é claro, distinguir origens de validade e repetir pacientemente que o fato de que algo pode ser visto como tendo emergido historicamente não é um argumento contra seu conteúdo de verdade (nem sua queda na bolsa de valores acadêmica é prova de falsidade essencial). Não só a história (e a mudança) ainda é considerada como o oposto da natureza e do ser, mas também o que parece ter causas sociais e humanas (muitas vezes causas econômicas) é percebido como o contrário da estrutura da realidade ou do mundo. Em conseqüência, desenvolve-se um tipo de pensamento his-

tórico que interpreta tudo isso como uma espécie de pânico que se auto-reforça; e basta mencionar o imencionável — que todas essas ciências evoluem historicamente — para que o próprio ritmo da mudança histórica se intensifique, como se demonstrar a ausência de uma base ou fundamento ontológico fosse de repente desatar todas as amarras que tradicionalmente mantinham as disciplinas em seus lugares. Agora, repentinamente, nos departamentos de Inglês das universidades americanas, o cânone, bem no meio dos debates sobre sua existência, começa a desaparecer, deixando atrás de si uma enorme pilha de cultura de massa e vários outros tipos de literatura não-canônica ou comercial — uma espécie de "revolução silenciosa", ainda mais alarmante do que as do Quebec e da Espanha, onde governos semifascistas e regimes clericalistas, sob o impacto da sociedade de consumo, se transformaram em espaços sociais de tipo "*swinging sixties*" da noite para o dia (algo que parece agora prestes a ocorrer também na União Soviética, o que repentinamente põe em xeque todas as nossas idéias a respeito do tradicional, da inércia social e do crescimento lento das instituições sociais segundo Edmund Burke). Acima de tudo, começamos a questionar a dinâmica temporal de tudo isso, a qual se acelerou ou sempre foi mais rápida do que registrávamos com nossa antiga percepção.

Isso é precisamente o que aconteceu também no mundo das artes, o que demonstra o diagnóstico de Bonito-Oliva[15] sobre o fim do modernismo como o fim do paradigma de desenvolvimento histórico modernista, em que cada posição formal se constituía dialeticamente a partir da precedente e criava um tipo de produção totalmente novo em seus espaços vazios ou a partir de suas contradições. Mas isso poderia ser registrado da perspectiva modernista com um certo tipo de *páthos*: tudo já foi feito, nenhuma invenção estilística ou formal é mais possível, a própria arte chegou ao fim e deve ser substituída pela crítica. Do ponto de vista do pós-moderno, isso é bem diferente, e o "fim da história" aqui significa simplesmente que vale tudo.

Restam ainda os próprios grupos e as identidades que pareciam corresponder a eles. Somente porque a economia, a pobreza, as artes e a pesquisa científica se tornaram "históricas" em um sentido novo (que seria melhor chamar de neo-histórico), os marginalizados, os economistas, os artistas e os cientistas não desapareceram; em vez disso, a natureza de sua identidade de grupo parece ter mudado e se tornado aparentemente mais questionável, como se fosse uma escolha de uma moda a seguir. E, de fato, a neo-história, não tendo nenhum outro lugar para canalizar as correntes cada vez mais rápidas de suas ondas heraclitianas, parece quase decidida a se voltar para a moda e para o mercado, este sendo visto agora como algo tão misterioso e final quanto o fora a natureza. A explicação neo-histórica deixa então os novos grupos exatamente onde estavam, acaba com as formas ontológicas de verdade e simula uma ligação com uma instância mais secular e, em última análise, determinante, ancorando seus achados no mercado em vez de nas modificações do capitalismo. A volta à história, tão evidente em toda parte

hoje, exige um escrutínio mais agudo, à luz dessa perspectiva "histórica" — só que não se trata propriamente de uma volta, parecendo mais ser uma incorporação das "matérias-primas" da história, deixando de lado sua função, uma espécie de achatamento e de apropriação (no sentido em que ultimamente se diz que os artistas neo-expressionistas alemães tiveram a sorte de ter tido um Hitler). Entretanto, a mais sistemática e abstrata das análises dessa tendência — na direção de uma coletivização que abarque tanto os negócios quanto as suas subclasses — atribui à própria dinâmica do capitalismo tardio a condição de possibilidade sistêmica (o que antes se costumava chamar de causalidades) para a emergência de tais grupos.

Essa é uma dialética objetiva que os populistas sempre acharam impalatável e que tem sido freqüentemente colocada em sua forma mais estreita de paradoxo ou de paralogismo: os grupos emergentes como vários novos mercados para novos produtos, vários novos apelos para a imagem dos anúncios. Não será a indústria dos *fast-food* a solução inesperada — como na filosofia, sua realização e ao mesmo tempo seu desaparecimento — para o debate sobre o pagamento do serviço doméstico? Será que não devemos entender as cotas das minorias como antes de mais nada a alocação de segmentos de tempo na televisão, e não será a produção específica de produtos destinados aos novos grupos o mais verdadeiro reconhecimento que a sociedade dos negócios pode oferecer a seus outros? Finalmente, então, não será a própria lógica do capitalismo tão dependente, em última análise, do direito universal ao consumo, como antes foi do sistema de salários e de um conjunto de categorias jurídicas uniformes que pudessem ser aplicadas a todos? Ou, por outro lado, se o individualismo está realmente morto, não será o capitalismo tardio, tão faminto e sedento de diferenciação luhmanniana e da produção e proliferação infinda de novos grupos e neo-etnias de todos os tipos, capaz de se qualificar para ser o único modo de produção verdadeiramente "democrático" e certamente o único "pluralista"?

Duas posições precisam ser diferenciadas aqui, e ambas estão erradas. Por um lado, para uma "razão cínica" propriamente pós-modernista, e no espírito das questões retóricas precedentes, os novos movimentos sociais são simplesmente o resultado — a concomitância e o produto — do próprio capitalismo em seu estágio final mais liberado. Por outro lado, para um populismo radical-liberal tais movimentos devem sempre ser vistos como vitórias localizadas, os resultados e as penosas conquistas de pequenos grupos de pessoas em luta (que são em si mesmos figurações da luta de classes em geral, na medida em que esta determina todas as instituições da história, incluindo também, é claro, o capitalismo). Em resumo, e para não ficarmos enredados em muita sutileza, será que os "novos movimentos sociais" são conseqüência e efeitos colaterais do capitalismo tardio? Será que são novas unidades geradas pelo próprio sistema em sua interminável autodiferenciação e auto-reprodução? Ou será que são novos "agentes da história", que passaram a existir como uma resistência ao sistema, como formas de oposi-

ção ao sistema, forçando-o, na direção contrária à de sua própria lógica interna, a novas reformas e modificações internas? Mas essa é precisamente mais uma falsa oposição, e seria a mesma coisa dizer que estão ambas corretas; a questão crucial é o dilema teórico, reproduzido em ambas, de uma escolha aparentemente esclarecedora entre as alternativas de agência e de sistema. Na realidade, no entanto, não há tal escolha, e ambas as explicações ou modelos — absolutamente inconsistentes entre si — são também incomensuráveis entre si e devem ser a um só tempo rigorosamente separadas e dispostas simultaneamente.

Mas talvez essa alternativa — agência ou sistema — seja apenas o velho dilema do marxismo — voluntarismo ou determinismo — envolto em um novo material teórico. Penso que se trata exatamente disso, mas esse dilema não é exclusivamente marxista, nem seu reaparecimento é especialmente humilhante ou vergonhoso para a tradição marxista, uma vez que os limites conceituais que são assim desvelados parecem mais próximos dos limites kantianos da própria mente humana. Mas, do mesmo modo que a identificação do dilema da base-superestrutura com o velho problema do corpo-mente não desmerece ou reduz necessariamente o primeiro e antes recoloca o último como sendo uma antecipação distorcida e individualista do que finalmente se revela como uma antinomia social e histórica, também a identificação de antigas formas filosóficas precursoras da antinomia entre o voluntarismo e o determinismo reescreve aquelas como versões genealogicamente anteriores destas. No próprio Kant, claramente, tal "versão anterior" é dada pela superposição e coexistência dos dois mundos paralelos dos númenos e dos fenômenos, que rigorosamente parecem ocupar o mesmo espaço, mas dos quais (como as ondas ou as partículas) apenas um pode ser "intentado" pela mente em um dado momento. Assim, em Kant, a liberdade e a causalidade encenam uma dialética totalmente comparável a essa de agência e sistema, ou — nos termos de sua versão prática e política ou ideológica — voluntarismo *versus* determinismo. Pois o mundo fenomenal em Kant é "determinado", pelo menos na medida em que nele as leis da causalidade reinam supremas e não admitem nenhuma exceção. E a própria liberdade não seria exatamente uma exceção, uma vez que evoca um tipo de inteligibilidade completamente diferente e simplesmente não é computada no interior do sistema causal, nem mesmo como uma inversão ou negação deste último. A liberdade, que caracteriza igualmente o mundo humano e social quando seus indivíduos são tomados como coisas-em-si (na verdade, eles não podem ser entendidos assim, como conceitos, mas as ressonâncias kantianas do período existencialista de Sartre nos dão uma idéia de com que isso se pareceria, ainda que o ponto central dos númenos seja que eles não podem "se parecer" com nada), nesse sentido, só pode ser entendida como um código alternativo para as mesmas realidades que são também causais (em um outro mundo). Kant demonstrou que não devemos ter a esperança de poder usar esses códigos ao mesmo tempo, ou de coordená-los de qual-

quer forma significativa, e, acima de tudo, que seria pretensioso (e metafísico) tentar juntá-los à força em uma "síntese". Ele não dá a entender, a meu ver, que por isso somos condenados a uma alternância entre os dois; mas essa me parece ser a única conclusão que se pode tirar daí.

Um precursor ainda mais antigo dessa versão kantiana do que pareceria ser a antinomia entre a mudança histórica e a práxis coletiva redireciona nossa atenção para uma característica um tanto diferente do dilema, uma vez que essa versão — muito mais ativamente ética do que a de Kant (que simplesmente pressupõe a existência e a possibilidade de uma conduta correta) — procura, com uma certa dificuldade, reconciliar "causalidade" e "determinismo" com a possibilidade da ação. É claro que o debate da predestinação[16] é muito mais dramaticamente contraditório do que as posteriores formas seculares — as formas burguesas e proletárias em Kant e em Marx examinadas aqui — e suas "soluções" canhestras são ainda mais inaceitáveis para a mente moderna. De qualquer maneira, uma certa concepção do pansincronismo divino, de uma antecipação providencial ou de uma predestinação total dos atos da história certamente foi a primeira forma mistificada através da qual as pessoas (no "Ocidente") tentaram conceituar a lógica da história como um todo e formular a sua inter-relação dialética e seu *télos*. Especular, então, sobre como a necessidade de meus atos futuros deve ser equacionada com qualquer dever ativo de minha parte de lutar para fazer com que tenham bom resultado é tocar a mesma ansiedade que irá confrontar os ativistas políticos mais adiante, quando a doutrina da necessidade histórica e da inevitabilidade estiver prestes a solapar sua resolução militar. O equivalente da famosa *reductio ad absurdum* de James Hogg (na qual um dos eleitos conclui que então ele é livre para cometer qualquer crime ou fazer qualquer loucura que passe por sua cabeça)[17] seria então — *mutatis mutandis* — a aparentemente mais respeitável figura do *Kathedersozialist*, ou talvez a dos "renegados" e revisionistas da Segunda Internacional.

No entanto parece possível que os ideólogos do debate da predestinação tenham encontrado uma "solução" que, pensando bem, não é tão ridícula como pode parecer à primeira vista e, além disso, pode até ser considerada como sendo genuinamente dialética ou, pelo menos, um salto admirável da imaginação filosófica criativa. "Os sinais exteriores e visíveis da escolha interna": essa fórmula tem o mérito de incluir e reconhecer a liberdade que ao mesmo tempo ultrapassa e supera. Seu verdadeiro rigor conceitual resolve o problema desqualificando-o e, ao mesmo tempo, alçando-o a um outro nível mais alto: nossa livre escolha da ação correta não nos qualifica, então, para estarmos entre os eleitos, ou para ganharmos o direto à salvação, mas é a marca externa ou o sinal desta última. Nossa liberdade e práxis estão, desse modo, contidas no interior de um esquema "determinista" mais amplo, que prevê, de início, nossa capacidade para precisamente esse encontro torturante com a livre escolha. A distinção posterior entre o individual e o coletivo pode assim esclarecer esse aparato antiquado de explicação, uma vez

que deixa um pouco mais claro como as próprias condições de possibilidade do engajamento e da ação individuais se dão no interior do desenvolvimento do coletivo. Nesse sentido, nunca há uma alternativa entre o voluntarismo e o determinismo (exatamente o que os teólogos tentavam demonstrar): nosso engajamento com a práxis não é então a refutação da doutrina das circunstâncias objetivas (a situação estar ou não "madura") mas, pelo contrário, é um testemunho interno e uma confirmação dela, do mesmo modo que o voluntarismo "infantil" ou suicida a confirma pelo avesso, sendo em si mesmo um produto das circunstâncias sociais na mesma medida em que o é a práxis coletiva. Esta distinção certamente não soluciona nada do ponto de vista individual ou existencial, pois, como o "ardil da razão" de Hegel ou a "mão invisível" de Adam Smith (para não mencionar a *Fábula das abelhas* de Mandeville), o ponto central é que devemos, antes de mais nada, seguir nossa natureza e nossas paixões. O ponto no qual o "determinismo" ou uma lógica coletiva da história gira em torno dessas escolhas e paixões e as reúne num nível mais alto pode ser entrevisto quando pensarmos não só que tais paixões e valores são em si mesmos sociais, mas também que a própria propensão para ficar desmoralizado e desencorajado por uma lógica das circunstâncias, a sua utilização como uma desculpa e um álibi para a passividade e para a retirada contemporizadora, também é social e por isso mesmo é elaborada numa perspectiva mais ampla, ao mesmo tempo que permanece uma livre escolha no sentido individual. Em outras palavras, nossa própria reação à necessidade é expressão da liberdade.

Entretanto, as duas versões que examinamos, a dialética e a teológica, parecem burlar o presente e suas escolhas torturantes mudando a perspectiva para os confins do tempo: a teologia colocando tudo a partir de um começo no qual tudo já estava previsto, a dialética "levantando vôo ao anoitecer" e se pronunciando a respeito da necessidade histórica do que já aconteceu (se aconteceu assim, é porque tinha que acontecer assim). Mas o que tinha que acontecer inclui todas as formas de agência individual, inclusive as convicções a respeito de nossa própria liberdade e de sua própria eficácia. É uma fábula que pode ser talvez contada ao contrário a respeito da Revolução Cubana, na qual, como é notório, o velho Partido Comunista Cubano deixou de participar quase até o fim, devido a sua avaliação da "possibilidade histórica objetiva". Pode-se então deduzir daí uma lição simplista sobre os efeitos debilitadores da crença na inevitabilidade histórica e a capacidade energizante de certos voluntarismos. De uma perspectiva mais ampla, no entanto, já se demonstrou que[18] quaisquer que tenham sido a avaliação imediata e a decisão do partido no calor da hora, seu próprio trabalho entre os trabalhadores cubanos nas décadas anteriores à revolução desempenhou um papel incalculável na vitória final, pela qual ele não era imediatamente responsável. A criação de uma cultura e de uma consciência revolucionárias — na linha da imagem de Marx da "toupeira da história" — não é menos uma forma de agência do que a luta final: mas é também, em

si mesma, parte das circunstâncias objetivas e das necessidades históricas que, do ângulo mais imediato da práxis, parecia, à primeira vista, incompatível com a ação e a agência.

Tais "soluções filosóficas" que se processam, como dissemos, através da diferenciação de códigos e modelos incompatíveis (e que tentei reformular na doutrina dos níveis em *O inconsciente político*) pertencem, é claro, ao mundo fenomenal e estão assim sujeitas a se transformarem em álibis ideológicos: toda ciência é também necessariamente ao mesmo tempo uma ideologia, na medida em que somente podemos assumir uma posição de sujeito individual diante de algo que tentou, em vão, colocar-se para além da perspectiva da subjetividade individual. De qualquer maneira, a proposta tem claramente uma relevância imediata para a questão dos "novos movimentos sociais" e sua inter-relação com o capitalismo, na medida em que nos oferece a possibilidade simultânea de engajamento político ativo, bem como de uma contemplação e de um realismo sistêmico livre de ilusões, e não apenas uma escolha estéril entre essas duas alternativas.

Entretanto, se objetarmos que o dilema ou a antinomia filosóficos evocados aqui aplicam-se apenas à mudança absoluta (ou à revolução), e que esses problemas desaparecem quando visamos o nível mais baixo das reformas pontuais e das lutas cotidianas do que podemos metafisicamente chamar de uma política localizada (não se aplicando mais as perspectivas sistêmicas), conseguiremos situar a questão crucial da política do pós-moderno, assim como o que está realmente em jogo no debate da "totalização". Antes a política tentava coordenar as lutas globais e as localizadas e, por assim dizer, dotar a ocasião imediata de luta localizada de um valor alegórico, a saber, o de representar a própria luta geral, encarnando-a no aqui e no agora que ficavam assim transfigurados. A política funciona apenas quando esses dois níveis podem ser coordenados; caso contrário, eles se separam e se transformam em uma luta abstrata e desencarnada pelo Estado e em torno dele, uma luta facilmente burocratizada, por um lado, e, por outro, em uma série verdadeiramente interminável de questiúnculas regionais, cuja "má infinitude" acaba por ser investida, no pós-modernismo, quando se transforma na única forma da política que restou, em algo como o darwinismo social de Nietzsche, e com a euforia forçada de uma revolução metafísica permanente. Penso que a euforia é uma formação compensatória em uma situação na qual, por algum tempo, a política autêntica (ou "totalizante") não é mais possível; é necessário acrescentar que o que fica perdido em sua ausência é precisamente a dimensão do econômico, ou do sistema, da iniciativa privada e da razão do lucro que não podem ser desafiadas num plano local. Acredito que, *en attendant*, será politicamente produtivo e vai continuar a ser uma forma modesta de política autêntica atentar vigilantemente para sintomas como o esmaecimento da visibilidade da dimensão global, a resistência ideológica ao conceito de totalidade, e para a lâmina epistemológica do nominalismo pós-moderno, que ceifa pretensas abstrações tais como o próprio

sistema econômico e a totalidade social, de tal forma que a antecipação do "concreto" é substituída pelo "meramente particular", eclipsando o "geral" (na forma do próprio modo de produção).

Dizer que "os novos movimentos sociais" são pós-modernos, na medida em que são efeitos e conseqüências do "capitalismo tardio", é, no entanto, virtualmente uma tautologia, que não tem nenhuma função avaliatória. O que muitas vezes é caracterizado como uma nostalgia pela velha política de classe é, no mais das vezes, muito mais provavelmente apenas uma "nostalgia" da política *tout court*: dada a maneira pela qual os períodos de intensa politização e os períodos subseqüentes de despolitização e de retração são moldados nos grandes ritmos econômicos do *boom* e da quebra do ciclo dos negócios, descrever esse sentimento como uma nostalgia é quase tão adequado quanto caracterizar a fome que sentimos antes do jantar como uma "nostalgia da comida".

5. A ansiedade da utopia

O ponto em que podemos divergir das formulações programáticas dos ideólogos da política pós-moderna provavelmente localiza-se mais no conteúdo do que na forma de suas asserções. A descrição exemplar de Laclau e Mouffe do modo pelo qual a política de aliança funciona — no estabelecimento de um eixo de "equivalência" a partir do qual os partidos se alinham — não tem nada a ver, como eles mesmos enfatizam, com o conteúdo das questões em torno das quais a equivalência é construída. (Eles levam em conta, por exemplo, a possibilidade teórica de que, em uma conjuntura específica e única, o que "ocorre em *todos* os níveis da sociedade [...] [pode ser] totalmente determinado pelo que acontece no nível da economia"[19].) Muitas vezes, obviamente, a equivalência vai se dar em torno de questões que não as de classe, como o aborto e a energia nuclear. O que os que sentem a "nostalgia da política de classe" afirmam em tais circunstâncias não é que essas alianças estão "erradas", o que quer que isso possa significar, mas que elas são menos duráveis do que as organizadas em torno da classe social; ou melhor, que tais alianças se tornam forças e movimentos mais duradouros ao se desenvolver na direção da consciência de classe. Já que alguns desafortunados ativistas do pós-modernismo algumas vezes me acusam de desprezar os movimentos que não são de classe e recomendam, em vez disso, a Rainbow Coalition[20], devemos notar aqui que a experiência de Jackson é exemplar nesse aspecto, na medida em que ele raramente faz um discurso em que a experiência da classe trabalhadora não seja "construída" como a mediação em torno da qual a equivalência da coalizão vai achar seu ponto de coesão ativa. Mas isso é exatamente o que se quer dizer com a retórica da política de

classe e com a linguagem da totalização, uma operação que Jackson virtualmente reinventou para nossos dias na área política.

Quanto à própria "totalização" — evidentemente para os pós-modernistas um dos mais sórdidos dos vícios residuais a serem erradicados para o bem e a saúde da nova era —, os indivíduos, como Humpty Dumpty, não podem fazer com que ela signifique o que eles querem que signifique, mas os grupos podem e, em face da *dóxa* corrente ("'totalizar' não significa apenas unificar, mas significa antes unificar com vistas ao poder e ao controle; e, desse modo, esse termo aponta para as relações de poder escondidas em nossos sistemas positivistas e humanistas de unificar materiais disparatados, quer eles sejam estéticos, quer sejam científicos"[21]), a única coisa que podemos fazer é pacientemente recuperar a história real dessa palavra — de uma maneira parecida com a que resgatamos as histórias das minorias ou das subclasses que caíram no esquecimento — e depois deixá-la livre para agir.

Esse termo — uma cunhagem de Sartre, ligada ao projeto da *Crítica da razão dialética* — deve ser, de saída, totalmente diferenciado daquela outra palavra estigmatizada, *totalidade*, a que voltarei mais adiante. De fato, se a palavra *totalidade* parece por vezes sugerir que existe a possibilidade de alguma visão privilegiada, por alto, do todo, que também é a Verdade, então o projeto da totalização envolve exatamente o oposto disso, e tem como premissa a impossibilidade de sujeitos humanos individuais e biológicos conceberem essa posição e muito menos adotá-la ou alcançá-la. "De vez em quando", disse Sartre, "fazemos um resumo parcial." Esse resumo, a partir de uma perspectiva ou ponto de vista, parcial como tem que ser, marca o projeto da totalização como uma resposta ao nominalismo (algo que vou discutir abaixo, com especial referência a Sartre). O que tem que ser recuperado, tanto nas totalizações do modernismo quanto nas "guerras contra a totalidade" do pós-modernismo, é precisamente a própria situação histórica e social, antes de chegarmos a alguma resposta.

Se o significado de uma palavra é seu uso, a melhor maneira de entender "totalização" em Sartre é através de sua função — envolver e encontrar o mínimo denominador comum para as atividades humanas conjugadas da percepção e da ação. Um Sartre mais jovem já tinha juntado essas atividades através de uma de suas características dominantes, sob o conceito de negação ou nadificação (*néantisation*), uma vez que para ele tanto a percepção quanto a ação eram formas através das quais o mundo realmente existente era negado e transformado em alguma outra coisa (as complicações inerentes ao afirmar isso a respeito da percepção — ou da cognição — são parte das questões de seu grande livro anterior, *O imaginário*, no qual, por exemplo, a percepção dos sentidos caracteriza-se pela consciência de que a cor e a textura são acima de tudo *não*-eu, *não*-consciência). "Nadificação" já era assim para o Sartre de *O ser e o nada* um conceito totalizante, por assim dizer, uma vez que buscava unir os domínios relacionados da contemplação e da ação com vistas a dissolver o primeiro no segundo. Isso fica reforçado pelo equivalente

proposto posteriormente, "práxis", sob cuja percepção e pensamento estão também subsumidos (excluídas as tentativas burguesas peculiarmente especializadas em ambas as áreas para escapar a essa humilhante subsunção). Uma persistente imagem fugidia da psicologia da Gestalt pode agora ser útil para especificar as vantagens da palavra "totalização" como um equivalente para "práxis"; não se pode negar que o conceito foi ideado em parte para acentuar a unidade inerente à ação humana; e o modo como o que antes era chamado de negação também pode ser visto como o forjar de uma nova situação — a unificação de um construto, a inter-relação de uma nova idéia com as anteriores, a forma ativa de se assegurar uma nova percepção, quer seja visual quer seja auditiva, sua conversão forçada em uma nova forma. Totalizar, em Sartre, é, estritamente, o processo através do qual, impelido ativamente pelo projeto, um agente nega um objeto, ou um item específico, e o reincorpora em um projeto-em-andamento mais amplo. Filosoficamente, e salvo por uma mutação genuína da espécie, é difícil ver como a atividade humana sob o terceiro estágio, ou estágio pós-moderno do capitalismo, poderia evitar ou excluir essa fórmula geral, ainda que algumas das imagens ideais do pós-modernismo — acima de tudo a esquizofrenia — são claramente calculadas para refutá-la e para permanecer como algo inassimilável, impossível de ser subsumido. Quanto ao poder, é igualmente claro que a práxis ou a totalização sempre tem como objetivo assegurar um frágil controle ou a sobrevivência de um sujeito ainda mais frágil no interior de um mundo totalmente independente e indiferente aos caprichos e aos desejos de qualquer pessoa. Suponho que seja possível argumentar que os destituídos não querem o poder, que a "esquerda deseja perder", como disse uma vez Baudrillard, e que, em primeira instância, em um universo tão corrupto como o nosso, o fracasso e a fraqueza sejam mais autênticos do que "projetos" e "resumos parciais". Duvido, entretanto, que muita gente se sinta realmente assim; e, para ser verdadeiramente admirável, uma atitude como essa deveria ser absolutizada até alcançar algo como o budismo. Mas, obviamente, não foi essa a lição que a campanha de Jackson reservou para nós. Quanto às imagens assustadoras de *1984*, elas ficaram ainda mais ridículas na era Gorbachev do que eram no passado; além disso, proclamar o fim do socialismo e, ao mesmo tempo, emitir mensagens horripilantes sobre sua sede de sangue totalitária é, para dizer o mínimo, uma operação complicada e contraditória.

A hostilidade ao conceito de "totalização" poderia então ser mais plausivelmente decodificada como um repúdio sistemático às noções e aos ideais da práxis como tal, ou às de um projeto coletivo[22]. Quanto a seu aparente cognato ideológico, o conceito de "totalidade", veremos mais adiante que ele deve ser entendido como a forma filosófica da noção de um "modo de produção", uma noção que igualmente o pós-moderno deveria estrategicamente evitar ou excluir.

Entretanto, uma palavra final precisa ser dita sobre os disfarces mais filosóficos dessas disputas, nos quais a "totalidade" e a "totalização" indistinta-

mente confundidas são tomadas como signos não mais de um stalinismo intelectual, mas de uma sobrevivência propriamente metafísica, completa, com ilusões de verdade, com uma carga de princípios primeiros, um apetite escolástico por um "sistema" no sentido conceitual, um desejo de fechamentos e certezas, uma crença na centralidade, um compromisso com a representação, e várias outras atitudes mentais antiquados. É curioso que, simultaneamente aos novos pluralismos do capitalismo tardio, mas no momento do declínio tangível de qualquer práxis política ou resistência, tais formalismos absolutos tivessem que começar a se fazer sentir; diagnosticando a sobrevivência do conteúdo no interior de uma operação intelectual como o detalhe revelador que aponta para a marca de uma "crença", no seu sentido bem mais antigo, como a mancha deixada pela existência continuada de axiomas metafísicos e de pressupostos ilícitos que, de acordo com o programa básico do Iluminismo, ainda não foram expurgados. É claro que (e não só pela proximidade a John Dewey e a um certo tipo de pragmatismo) o próprio marxismo tem que ter muita simpatia pelo desmascaramento de pressupostos disfarçados, que ele, no entanto, identifica como ideologia, assim como desmascara a ênfase em um dado tipo de conteúdo como "reificação". De qualquer maneira, a dialética não é exatamente uma filosofia nesse sentido, mas antes aquela outra coisa peculiar, uma "unidade de teoria e prática". Seu ideal (que, como se sabe, envolve a realização e, ao mesmo tempo, a abolição da filosofia) não é uma invenção de uma filosofia melhor que — em oposição às famosas leis da gravidade de Gödel — buscasse acabar de vez com as premissas, mas antes a transformação do mundo natural e do social em uma totalidade significativa de modo que a "totalidade", na forma de um sistema filosófico, não fosse mais necessária.

Mas há um argumento existencial freqüentemente disfarçado e pressuposto no interior de certas atitudes antiutópicas hoje tradicionais, que são atiçadas indiferentemente por alguns termos estigmatizados — de "identidade", como postulado pela Escola de Frankfurt, até a linguagem cognata da "totalização" (Sartre) e da "totalidade" (Lukács) já mencionadas aqui — e também, e não em menor grau, pela própria linguagem da utopia, agora geralmente conhecida como uma palavra em código para designar a transformação sistêmica da sociedade contemporânea. Esse argumento disfarçado coloca o termo final, ou termo dominante, de tais temas como uma variante da noção ainda essencialmente hegeliana da "reconciliação" (*Versöhnung*), o que quer dizer: a ilusão da possibilidade de uma eventual reunião entre um sujeito e um objeto radicalmente desconectados ou afastados um do outro, ou até (o termo deixa entrever sua dívida para com as apresentações esquemáticas e condensadas do Hegel dos manuais) de uma nova "síntese" entre eles. Assim, "reconciliação", empregada nesse sentido, torna-se assimilável a qualquer ilusão ou metafísica da "presença", ou seu equivalente em outros códigos filosóficos pós-contemporâneos.

O pensamento antiutópico envolve, portanto, uma mediação crucial, que nem sempre se revela à primeira vista. Seu argumento é que a ilusão social ou coletiva da utopia, ou a de uma sociedade radicalmente diferente, falha em primeiro lugar porque está investida da ilusão pessoal ou existencial, que é, em si mesma, falha desde o princípio. De acordo com esse argumento mais fundo, é porque a metafísica da identidade opera em toda parte na vida privada que ela pode ser projetada para o político e para o social. É claro que tais raciocínios demonstram, implícita ou explicitamente, a antiga noção da classe média do político ou do social como irreais, como um espaço no qual as obsessões privadas e subjetivas podem ser doentiamente projetadas. Mas essa noção é, em si mesma, efeito da separação entre a existência pública e a privada nas sociedades modernas, e pode assumir formas familiares e grosseiras como a caracterização do movimento estudantil em termos de revolta edipiana. Mas o pensamento antiutópico contemporâneo foi capaz de construir argumentos muito mais interessantes e complexos a partir dessa base gasta, que parecia já exaurida.

As seqüelas políticas desse primeiro movimento, que condenam a visão política como uma ilusão existencial, exigem respostas de um tipo diferente, que não poderão ser detalhadas aqui. A mais proeminente dessas conclusões é que o pensamento utópico — ainda que aparentemente benigno, se não totalmente ineficaz — é, na verdade, bastante perigoso e pode nos levar, entre outras coisas, aos campos stalinistas, a Pol Pot e (recém-redescobertos na época do bicentenário) aos "massacres" da Revolução Francesa (que por sua vez nos levam de volta imediatamente para o pensamento sempre vital de Edmund Burke, o primeiro a nos alertar para a violência que certamente surgiria a partir da *hubris* das tentativas humanas de se intrometer e de transformar a tessitura orgânica da ordem social existente).

No entanto, uma "conclusão" bastante diferente coexiste com essa, a fantasia ou o medo libidinal de que a sociedade utópica, a "reconciliação utópica entre o sujeito e o objeto", significará de alguma forma uma simplificação da vida, o desaparecimento da diferença estimulante da vida urbana e o abafamento dos estímulos sensoriais (o medo da repressão sexual e dos tabus é explicitamente acionado aqui), um lugar, enfim, de uma volta às formas simples da "idiotia rural" da vida "orgânica" dos vilarejos, de onde tudo que fosse complexo e interessante na "civilização ocidental" tenha sido amputado. Esse medo, ou ansiedade da utopia, é um fenômeno concreto, ideológico e psicológico, que exige uma investigação sociológica específica. No que diz respeito à sua expressão intelectual, o falecido Raymond Williams já tinha se livrado dela de forma sucinta, retrucando que o socialismo não será mais simples do que o capitalismo, e sim muito mais complicado; e que imaginar a vida cotidiana e a organização de uma sociedade na qual, pela primeira vez na história humana, os seres humanos terão o controle total de seus próprios destinos é exigir um esforço que é proibitivo para as mentes

de sujeitos do "mundo administrado" em que vivemos, podendo muito bem ser algo assustador para esses indivíduos.

Mas colocar a questão desse modo implica também lembrar que é o ideal socialista que busca pôr um fim à metafísica e projetar os primeiros elementos da visão de uma "era humana" na qual a "mão escondida" de Deus, da natureza, do mercado, da hierarquia tradicional e da liderança carismática tenha sido definitivamente abolida. Uma das contradições mais significativas das posições antiutópicas contemporâneas localiza-se na maneira pela qual o que é identificado (corretamente) como metafísico nas ilusões existenciais de reconciliação e de presença é depois "projetado" sobre um ideal político secular que pela primeira vez busca de fato terminar com a autoridade metafísica no nível da própria sociedade humana.

O conteúdo filosófico do pensamento antiutópico deve, entretanto, ser localizado no que chamamos aqui de seu estágio intermediário, a saber, a fusão de "identidade" com alguma forma de "reconciliação" dialética; e é a isso que vamos voltar agora. Ironicamente, a força deste momento de nosso argumento é relativamente dialética, uma vez que a ênfase aqui não é sobre a experiência imediata da reconciliação ou da presença — poucos, exceto os místicos, argumentariam a favor de sua existência genuína —, mas antes sobre os verdadeiros danos causados pela ilusão de sua possível existência futura, ou, o que acaba dando na mesma, salvo por seus pressupostos lógicos, pelas conseqüências que essa ilusão implica para nossos conceitos operatórios. Assim, para lidar antes com esse segundo perigo, conceitos como os de "sujeito" e "objeto" serão invalidados pela maneira como eles parecem implicar, e portanto estar logicamente fundados em, uma noção de "reconciliação" de sujeito e objeto que é ilusória. E, desse modo, os que manipulam tais conceitos "dialéticos" — o que quer que *digam* sobre as possibilidades concretas de reconciliação (e nenhum leitor de Adorno vai encontrar conforto nessa linha) — acabam por perpetuar, por implicação lógica, essa "síntese" fundacional, o que então funciona como um virtual padrão narrativo ou até mesmo histórico — um momento de "unidade primeira", antes da separação do sujeito e do objeto, e um momento de unidade reinventado nos confins do tempo, quando o sujeito e o objeto serão novamente "reconciliados". Emerge daí uma tríade nostálgico-utópica que é convenientemente identificada como a "visão marxista" da história: uma idade do ouro antes da queda, isto é, antes da dissociação capitalista, que pode ser colocada onde se preferir, no comunismo primitivo ou na sociedade tribal, na pólis grega ou renascentista, nas comunidades agrícolas de qualquer tradição nacional ou cultural antes da emergência do poder de Estado; a "era moderna" ou, em outras palavras, o capitalismo; e depois qualquer tipo de utopia que possa servir para substituir este último. Mas a noção de uma "queda" na civilização, o moderno, a "dissociação da sensibilidade", é mais propriamente, a menos que eu esteja enganado, ca-

racterística de uma crítica de direita ao capitalismo que precedeu Marx e da qual a concepção de história de T. S. Eliot é ainda a versão mais conhecida dos humanistas; ao passo que a concepção marxista de uma multiplicidade de "modos de produção" faz com que essa narrativa nostálgica e triádica seja relativamente impensável.

No caso de Adorno e Horkheimer, por exemplo, a originalidade peculiar de sua concepção de uma "dialética do iluminismo" é que ela exclui qualquer começo ou termo primeiro, e descreve especificamente o "iluminismo" como um processo "sempre-já" em andamento, cuja estrutura está localizada exatamente na sua capacidade de gerar a ilusão de que o que o precedia (que era também uma forma de iluminismo) tinha sido o momento original do "mito", a união arcaica com a natureza, que o iluminismo "propriamente dito" tem por vocação anular. Assim, se o problema for contar uma narrativa histórica, temos que ler Adorno e Horkheimer como postulando uma narrativa sem um começo, na qual a "queda" ou separação já está desde sempre posta. Se, no entanto, decidirmos reler o livro deles como um diagnóstico das peculiaridades, limites estruturais e patologias da visão histórica ou da própria narrativa, podemos então concluir, de maneira um tanto diferente, que a estranha imagem de uma "unidade primeira" parece estar sempre projetada num depois de qualquer presente que a visada histórica fixa como seu passado "inevitável", e que desaparece sem deixar vestígios quando chega sua vez de ser visada.

A influente versão dada por Derrida a tudo isso, que se apóia na versão primordial de Rousseau, é mais sutil e complicada que a análise esboçada acima, uma vez que ele acrescenta ao quadro a própria linguagem usada pelos utopistas para evocar um estado que, por definição, não tem linguagem. Aqui a confusão conceitual ou o erro filosófico (questões de "consciência" e de pensamento) foram substituídos pela fatalidade da estrutura dos enunciados, que não podem ser forçados a fazer o que o "pensador" utópico precisa que eles façam, a saber, assegurar algo radicalmente diferente do presente em que ele escreve ou fala. Ao mesmo tempo, já que aquele "presente" de onde se fala ou escreve é em si mesmo ilusório (os enunciados têm que se mover no tempo, de acordo com as leis do círculo hermenêutico), não se lhe pode exigir que apresente uma figura adequada de um presente ou de uma presença em outra dimensão de "tempo". A concepção da suplementaridade em Derrida tem sido muito freqüentemente usada como uma das armas e argumentos polêmicos do arsenal antiutópico; talvez agora seja preferível ver se ela não pode ser lida de forma um tanto diferente, como um conjunto de conseqüências a serem tiradas dos próprios enunciados.

Quando projetadas do domínio do lingüístico para o do existencial, no entanto, na forma de uma espécie de "ideologia" derridiana, essa posição sobre a "reconciliação" se funde com outras versões em uma espécie de ética da temporalidade que é melhor dramatizada na linguagem sartriana mais an-

tiga (ainda que a herança sartriana desse pensamento tenha sido obscurecida, para não dizer ocultada, pela ruptura enérgica entre o estruturalismo emergente e a fenomenologia sartriana). Em *O ser e o nada*, por exemplo, a "presença" ou reconciliação entre o sujeito e o objeto é colocada como um desejo inevitável mas impossível (do "ser-para-si" ou da consciência) de incorporar a plenitude estável do "ser-em-si" das coisas: o que constitui a consciência em primeiro lugar é exatamente esse desejo de absorver o "ser" sem se tornar realmente o objeto desejado, ou, em outras palavras, sem morrer. Toda temporalidade humana é impelida por essa miragem da plenitude de uma reconciliação entre sujeito e objeto fora de nosso alcance mas bem diante de nós: e a vantagem da terminologia epistemológica de Sartre é justamente a de ampliar esse drama para muito além do meramente epistemológico ou estético e mostrá-lo em funcionamento tanto nos interstícios ou micrologias da vida cotidiana quanto nos mais elevados conflitos e instâncias metafísicas. Desse modo, o próprio ato de beber um copo de água projeta uma iminência fantasmática da plenitude da sede satisfeita, que então recua para o passado sem se realizar.

Essa miragem do ser, que também governa nossas ambições e nossos gostos, nossa sexualidade e nossa maneira de lidar com as pessoas, nosso lazer assim como nosso trabalho, inspira então um diagnóstico e uma ética que podem ser prontamente traduzidos nas da "textualidade" e da desconstrução, a saber, o esforço de se imaginar um modo de vida que pudesse abster-se radicalmente dessas ilusões já designadas como metafísicas por Sartre: uma vida no tempo capaz de se livrar do desejo de se tornar "em-si-para-si" ("o que as religiões chamam de Deus"), e isso incluindo as próprias microestruturas dos nossos menores gestos e sentimentos. Essa idéia ética de uma existência humana antitranscendente (a que Sartre chama de "autenticidade" e que seus fragmentos filosóficos subseqüentes não chegaram a elaborar plenamente em termos da existência puramente individual) é certamente uma das mais brilhantes entre as visões iluministas pós-Nietzsche, que encontra vestígios da religião, da metafísica e da transcendência nos lugares e eventos mais aparentemente seculares de um mundo moderno que apenas parece ser "esclarecido". Ela é muito mais fortemente ligada ao escrutínio derridiano do metafísico do que à concepção do Iluminismo em Adorno. Este último claramente admira Sartre, mas repudia implacavelmente o foco individual do pensamento e da análise existencialista, que é, para ele, inseparável do trabalho de seu maior inimigo político e filosófico, Heidegger.

Mas o que realmente vale a pena indagar hoje, em pleno pós-modernismo, a respeito dessa visão aparentemente utópica e irrealizável de uma existência autêntica ou "textualizada", é se ela já não foi em certo sentido socialmente realizada e se não pode ser precisamente uma das transformações da vida cotidiana e do sujeito psíquico designadas pelo próprio termo

pós-moderno. Nesse caso, a crítica das sombras e resíduos metafísicos que persistem na modernidade paradoxalmente se transforma em uma duplicação do triunfo verdadeiramente pós-moderno sobre os remanescentes metafísicos do moderno, no qual a chamada ao abandono de quaisquer ilusões sobre a identidade psíquica ou sobre o sujeito centrado, em favor do ideal ético de um modo de vida molecular e "esquizofrênico", do abandono da miragem da presença, pode acabar se revelando uma descrição de nosso modo de vida atual, em vez de seu repúdio ou subversão. A vida de Adorno chegou ao fim no limiar desse "novo mundo", que ele prevê apenas de forma intermitente e em modalização profética, mas sua posição a respeito da impossibilidade da transcendência e da metafísica é ainda instrutiva, pelo menos para tornar claro que o lamento a respeito do desaparecimento dessas coisas não precisa necessariamente ser nostálgico ou conservador: pois ele via na perda da vocação metafísica e especulativa da filosofia não um programa para restaurar esta última na modalidade do "como se", mas antes um sintoma histórico supremo da tecnocratização da sociedade contemporânea.

Há, no entanto, ainda outra conclusão a que podemos chegar a partir deste longo excurso sobre os pressupostos existenciais do pensamento antiutópico contemporâneo, pois ele sugere que, antes de fundir a metafísica da presença individual e existencial, ou "reconciliação", com a vontade política de transformar o próprio sistema político, nós devemos quebrar a ligação entre os dois. A premissa não examinada desse novo conservadorismo era que uma visão política de uma sociedade radicalmente diferente era de algum modo uma projeção da metafísica pessoal da identidade e, portanto, deveria ser abandonada, juntamente com todo o resto. Do ponto de vista político e ideológico, a situação na verdade se reverte, e é a força da crítica filosófica da metafísica existencial que é posta a serviço do projeto de desmantelamento das visões políticas de mudança social (ou, em outras palavras, das "utopias"). Mas não há nenhuma razão para se pensar que esses dois níveis tenham algo em comum: o antiutopismo em geral meramente afirma sua "identidade" sem discuti-la, e o ideal utópico de uma sociedade totalmente humana e muitíssimo mais complexa do que a nossa não precisa ser investido de quaisquer dos desejos e ilusões desmascarados pela crítica existencial. As ansiedades que essa sociedade em última análise pode suscitar são materialistas e biológicas: o desmascaramento da história humana como uma seqüência vertiginosa de gerações, e como um escândalo demográfico para nossas mentes, coisas que Adorno despacha para o domínio do natural em vez de para o domínio da história humana. Mas os textos fundamentais para aquele domínio não são nem Thomas More nem o "Grande inquisidor", de Dostoievski, mas provavelmente algo mais próximo de "Josefina, a cantora", ou "O povo dos camundongos", de Kafka ou, talvez, os clássicos do budismo.

6. A ideologia da diferença

A ideologia dos grupos e da diferença, portanto, não combate, filosófica ou politicamente, a tirania. Mas, como sugere Lynda Hutcheon, seu verdadeiro alvo pode estar em outra parte, em alguma coisa diferente (a qual, no entanto, Tocqueville ainda identificava com a tirania), a saber, o consenso:

> O importante em todos esses desafios internos ao humanismo é interrogar a noção de consenso. Todas as narrativas ou sistemas que nos permitiam pensar que podíamos definir a opinião pública de forma universal são agora questionados pelo reconhecimento das diferenças — na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, o resultado é que o consenso se transforma na ilusão do consenso, quer ele seja definido em termos de uma cultura das minorias (culta, sensível, elitista) ou de massa (comercial, popular, convencional), pois *ambas* são manifestações da sociedade do capitalismo tardio, burguesa, informatizada e pós-industrial; uma sociedade na qual as realidades sociais são estruturadas por discursos (no plural) — ou assim o pós-modernismo se esforça por nos ensinar[23].

Mas se esse for o caso, ocorreu então, imperceptivelmente, uma mudança de alvos políticos e sociais, e substituiu-se um modo de produção por outro. "Tirania" significava o *ancien régime*; seu análogo moderno, o totalitarismo, visa o socialismo; mas "consenso" agora designa a democracia representativa, com seus votos e pesquisas de opinião, e agora é isso que, já enfrentando objetivamente uma crise, se vê desafiado politicamente pelos novos movimentos sociais, nenhum dos quais parece pensar que o apelo à vontade da maioria e ao consenso é especialmente legítimo, e muito menos satisfatório. O que nos preocupa aqui é, por um lado, a adequação dessa ideologia ou retórica generalizada da diferença para articular essas lutas sociais concretas e, por outro lado, a representação implícita mais profunda, ou o modelo ideológico, da totalidade social em que a lógica dos grupos se baseia e que ela perpetua — um modelo que também envolve, como foi sugerido em capítulo anterior, uma troca metafórica de energias com as outras duas características dos sistemas (ou representações!) pós-modernos que são a mídia e o mercado.

Isso porque o próprio conceito de diferença é minado; ele é no mínimo pseudodialético, e sua alternância imperceptível com seu oposto, a Identidade, está entre os mais antigos dos jogos de linguagem e pensamento registrados em (muitas) tradições filosóficas. (Será que a diferença entre o Mesmo e o Outro é a mesma que a diferença entre o Outro e o Mesmo, ou será que é diferente?) Muito do que passa por uma defesa vigorosa da diferença é, claro, simplesmente tolerância liberal, uma posição cuja complacência ofensiva é bem conhecida, mas essa defesa tem, pelo menos, o mérito de

levantar uma questão histórica embaraçosa: não será, em primeira instância, a tolerância da diferença como um fato social resultado da homogeneização social e da estandardização, e do desaparecimento da verdadeira diferença social? A dialética da neo-etnicidade, então, certamente entra aqui, pois há uma "diferença", podemos pensar, entre ser condenado a ser identificado como membro de um grupo e a escolha mais opcional da marca de participação em um grupo porque sua cultura foi publicamente valorizada. Em outras palavras, a etnicidade no pós-moderno — a *neo*-etnicidade — é de certo modo um fenômeno *yuppie* e, por essa via, sem muitas mediações, uma questão de moda e de mercado. Por outro lado, o reconhecimento da Diferença nessas circunstâncias pode igualmente chegar a ser uma ofensa, como no caso de um não-judeu que, ao identificar os judeus, involuntariamente reativa, a despeito dele mesmo, todos os velhos sinais do anti-semitismo. A miragem oferecida pelos grupos neo-étnicos — e isso nos anos 60 era mais forte que hoje — é ainda a da inveja cultural do coletivo realizado: o "*groupie*", como uma espécie de caricatura do traidor de classe, é aquele que entrega sua sorte a um coletivo fantasiado como mais coeso e antigo que o seu. O conteúdo de classe desse fenômeno persiste, uma vez que é característica da dinâmica social do capitalismo (e talvez de outros modos de produção) que, em um primeiro momento, e antes da reação de pânico que as faz se juntarem novamente, as classes dominantes sejam menos coesas socialmente e mais propensas ao individualismo e à anomia do que as classes subordinadas, que a necessidade econômica mantém juntas. Se a premissa fundamental de qualquer psicologia social marxista está na atração quase ontológica e na força de gravidade do coletivo realizado[24], então a inveja e a nostalgia que as elites têm do povo mais real das classes inferiores é um dado imediato (e efeitos muito parecidos podem ser observados espacialmente difundidos pelo imperialismo e pelo turismo entre a metrópole e o Terceiro Mundo). De qualquer maneira, esse apelo específico da etnicidade parece estar desaparecendo hoje, talvez porque há agora um número muito grande de grupos, e também porque sua filiação à representação (mais freqüentemente à da mídia) é mais clara e solapa as satisfações ontológicas da ficção.

Por outro lado, se a "diferença" é um *slogan* político duvidoso, repleto de desvios internos — por exemplo, ele prolonga muito a propósito a defesa dos anos 60 daquilo que muitas vezes é chamado pelo nome horrível de "questões de estilo de vida", até que acaba por chegar, no fim das contas, a um anti-socialismo como o da Guerra Fria —, a "diferenciação", certamente um instrumento sociológico fundamental para se entender o pós-moderno (e a chave conceitual para a ideologia da "diferença"), não é menos indigna de confiança. Esse é então o mais intrincado dos paradoxos encenados pelas tentativas de se compreender o "pós-modernismo" na forma de uma abstração totalizante ou periódica; ele se coloca nessa aparente contradição entre a tentativa de unificar um campo e postular identidades ocultas que o atravessam e a lógica dos impulsos desse campo, que a própria teoria pós-moderna aberta-

mente caracteriza como uma lógica da diferença ou da diferenciação. Se o que é historicamente único a respeito do pós-moderno é assim identificado como a pura heteronomia e a emergência de sistemas aleatórios e não-relacionados de todos os tipos, tem que haver, por princípio, ou pelo menos é este o argumento, algo perverso no esforço de tentar entendê-lo como um sistema unificado. O esforço de unificação conceitual é, para dizer o mínimo, claramente inconsistente com o próprio espírito do pós-modernismo; e, de fato, será que não deveríamos desmascará-lo como uma tentativa de "governar" ou "dominar" o pós-moderno, de reduzir e excluir seu jogo de diferenças e até de impor um novo conformismo conceitual a seus sujeitos pluralistas? Entretanto, deixando de lado as conotações autoritárias do verbo, todos queremos "governar" a história de todas as maneiras possíveis: escapar do pesadelo da história — a conquista pelos seres humanos das aparentemente cegas "leis naturais" da fatalidade sócio-econômica — continua sendo o desejo imutável da herança marxista, em qualquer linguagem usada para expressá-lo.

Mas a noção de que há alguma coisa equivocada e contraditória em uma teoria unificada da diferenciação se apóia também em uma confusão sobre os níveis de abstração: um sistema que constitutivamente produz diferenças continua sendo um sistema; e tampouco a idéia de tal sistema tem que ser "parecida" em espécie com o objeto que ela tenta teorizar, da mesma maneira que não se espera que o conceito de cachorro possa latir, ou que o de açúcar seja doce. Há um sentimento de que algo precioso e existencial, algo frágil e único sobre a nossa própria singularidade, se perderá quando descobrirmos que somos como todas as outras pessoas. Nesse caso, que seja; é melhor sabermos logo do pior, e esta objeção é evidentemente a forma original do existencialismo (e da fenomenologia) e é o aparecimento desse tipo de ansiedade que tem que ser explicado antes de mais nada. As objeções a um conceito global de pós-modernismo nesse sentido parecem reprisar, em outros termos, as objeções clássicas ao conceito do próprio capitalismo — algo que não surpreende da perspectiva aqui adotada, que afirma de forma consistente a identidade entre o pós-modernismo e o capitalismo em sua última mutação sistêmica. Pois essas objeções giravam em torno de uma ou outra forma do seguinte paradoxo: apesar de os vários modos de produção pré-capitalistas terem atingido sua capacidade de se reproduzir através das várias formas de solidariedade e de coesão, a lógica do capital é, pelo contrário, uma lógica dispersiva e atomista, "individualista", uma anti-sociedade mais do que uma sociedade, cuja estrutura sistêmica, para não mencionar sua auto-reprodução, continua sendo um mistério e uma contradição nos termos. Deixando de lado a resposta para esse enigma (o mercado), o que se pode dizer é que esse paradoxo é a originalidade do capitalismo, e que as fórmulas verbalmente contraditórias que encontramos necessariamente ao defini-lo apontam para além das palavras, para a coisa-em-si (e também dão ocasião ao aparecimento daquela nova invenção peculiar, a dialética). Teremos a oportunidade de voltar a problemas desse tipo no que segue; para o momento

basta dizer isso de forma mais crua, mostrando que o próprio conceito de diferenciação (cujo desenvolvimento mais elaborado devemos a Niklas Luhmann[25]) é, em si mesmo, sistemático; ou, se preferirmos, ele transforma o jogo das diferenças num novo tipo de identidade em um nível mais abstrato.

Tudo isso fica ainda mais complicado devido à obrigação filosófica de distinguir entre a diferença inerte ou extrínseca e a oposição dialética ou tensão: uma diferenciação que produz a primeira espécie de diferença meramente externa dispersa os fenômenos de forma aleatória ou "heterogênea" (para usar um outro termo que é potencializado e valorizado no pós-modernismo). Mas esse tipo de distinção (o preto não é branco) é tudo menos o "mesmo" que uma oposição que depende de seu oposto para sua própria existência (as pessoas pretas *não* são pessoas brancas) e precisa assim ser analisada em termos de uma conceituação dialética na qual a noção central da *contradição* — que não tem nenhum equivalente nos sistemas analíticos — ainda é soberana.

Do ponto de vista filosófico, esses paradoxos são virtualmente o terreno central do pós-marxismo e o cenário de uma regressão estratégica a Kant e ao kantismo. O que está em jogo aqui, como atesta emblematicamente o trabalho de um dos mais brilhantes desses pensadores, Lucio Colletti, é a diminuição do prestígio de Hegel e de Marx através do descrédito da contradição e da oposição dialética. Do sentimento — quase universal no "marxismo ocidental" — de que a dialética provavelmente não ocorre "na natureza" e de que a transformação ilícita de Engels das diferenças inertes, externas, naturais e físicas (a água não é um cubo de gelo) em oposições dialéticas (a base de muito "materialismo dialético") era filosoficamente nula e ideologicamente suspeita, para a convicção de que as "oposições dialéticas" não estão nem mesmo "na sociedade" e de que a própria dialética é uma mistificação — ir da primeira dessas posições para a segunda não é exatamente o que se chamaria de "apenas mais um passo", uma vez que envolve uma apostasia política e uma desconversão vergonhosa e traidora; mas é certamente o movimento filosófico central no chamado pós-marxismo.

Como sempre, no entanto, temos todo o interesse em separar os níveis e distinguir uns dos outros tópicos cognatos que no pós-moderno parecem se mesclar sem distinção. Para começar, uma característica crucial do tópico da diferença é enfatizada por sua versão modernista, que insistia numa ruptura radical entre o Ocidente e o resto, entre o moderno e o tradicional, como veremos mais adiante (por essa característica — talvez a única — o marxismo pode ser considerado como um dos modernismos).

Mas temos também que distinguir da versão social da diferença de grupo (assim como dos debates filosóficos sobre a diferença entre a contradição e a oposição) as formas dominantes estéticas e psíquicas (ou psicanalíticas) desse tópico, e isso não apenas porque vários dos erros políticos categoriais podem ser identificados como transferências ilícitas a partir do estético. A es-

tética da diferença — o que é geralmente chamado de textualidade ou textualização — enfatiza uma modificação da percepção na apreensão dos artefatos pós-modernos, que eu caracterizei no primeiro capítulo deste livro com o *slogan* "a diferença relaciona"; mais adiante, vou apresentar uma análise espacial desse tipo de percepção. No que diz respeito ao sujeito psíquico e suas teorias, essa é a área colonizada pela noção de Deleuze-Guattari do esquizofrênico ideal — aquele sujeito psíquico que "percebe" somente através da diferença e da diferenciação, se isso for concebível. E fica claro que conceber já é a construção deste ideal que é, digamos assim, a tarefa ética — para não dizer política — proposta por seu *Anti-Édipo*. Penso que nunca é demais enfatizar a possibilidade lógica de que, ao lado do velho sujeito fechado, do individualismo voltado para o interior, e do novo não-sujeito, do eu fragmentado ou esquizofrênico, pode haver um terceiro termo que seja precisamente o sujeito não-centrado que é parte de um grupo orgânico ou de um coletivo. De fato, a forma final da teoria da totalização de Sartre surge exatamente como uma tentativa de teorizar um grupo assim e as posições do sujeito em seu interior. Entretanto, embora a teoria e a retórica das múltiplas posições do sujeito sejam bastante atraentes, elas devem sempre ser complementadas por uma insistência na maneira pela qual as posições de sujeito não surgem do nada, sendo papéis que se interpelam, disponíveis em um grupo já existente. Qualquer que seja a trégua ou aliança que queiramos estabelecer entre nossas várias posições de sujeito, portanto (excluindo deliberadamente a possibilidade estigmatizada de que poderíamos tentar unificá-las), o que está em jogo é uma aliança ou uma trégua entre os vários grupos sociais assim vinculados.

No que diz respeito ao influente, mas agora um tanto antiquado, modelo althusseriano da "interpelação", devemos dizer que já era uma teoria orientada pela idéia de grupo, pois a classe nunca pode vir a ser um modo de interpelação, somente a raça, o gênero, a cultura étnica e coisas afins. (Não é à toa que os exemplos de Althusser são religiosos. De fato, pode-se sempre demonstrar que a base mais funda da retórica da diferença envolve os fantasmas da cultura, no sentido antropológico, que são por sua vez autorizados e legitimados por noções de religião — sempre e em toda parte o mais cabal "pensamento do outro".) É só nos filmes (para ser exato, em *Os boas-vidas*, de Fellini) que jovens ricos e vadios gritam "abaixo os trabalhadores" das janelas de um carro a toda velocidade para as *gangs* lá fora. Mas é na realidade que a filiação a um grupo torna-se uma marca diária de vergonha e inferioridade. Ou talvez isso devesse ser colocado de forma mais complicada, a saber, que a consciência de classe como tal — algo que só é atingido poucas vezes e somente conquistado com muito trabalho em nossa história social — marca o momento no qual o grupo em questão domina o processo de interpelação de uma forma nova (diferente da usual, que é reativa), que a torna, ainda que momentaneamente, capaz de se interpelar a si mesma e de ditar os termos de sua imagem específica.

No que segue, no entanto, não vou acompanhar esses registros do assunto. Vou me concentrar no problema complementar (que já antecipa os do mapeamento cognitivo) da representabilidade potencial da nova categoria dos grupos em comparação com a categoria mais antiga das classes sociais. Isso porque a proposição de que nós agora mapeamos ou representamos o mundo social para nós mesmos através da categoria dos grupos lança uma luz um tanto diferente sobre esses acontecimentos. As representações de grupo são, acima de tudo, antropomórficas e, diferentemente da representação em termos de classes sociais, nos dão a entender que o mundo social é totalmente dividido e colonizado até o último segmento por seus atores coletivos e representantes alegóricos, anunciando um mundo real tão "cheio como um ovo", como dizia Sartre, e tão humano quanto uma utopia (ou quanto a "poesia pura", na qual nenhuma das sobras de matéria ou de contingência arrasta-se ao fundo, como refugos, ou nos incomoda como um dedo machucado — as peças de Racine ou os romances de Henry James). As categorias de classe são mais materiais, mais impuras e escandalosamente misturadas, no modo pelo qual seus fatores determinantes ou definidores envolvem a produção de objetos e as relações por ela determinadas, assim como as forças dos respectivos aparatos: podemos, desse modo, ver, através das categorias de classe, a base de pedra que sustenta o processo. Ao mesmo tempo, as classes são demasiado abrangentes para figurar como utopias, como opções que escolhemos e com que nos identificamos de forma fantasmática. Fora o toque ocasional de fascismo, a única gratificação oferecida pela categoria de classe é a sua futura abolição. Mas os grupos são pequenos o suficiente (no limite, as famosas praças dos encontros cara a cara, ou as cidades-Estado) para permitir investimentos libidinais de um tipo mais narrativo. Além disso, a exterioridade que vem junto com a categoria de "grupo" como um esqueleto não é a de *produção*, mas a da *instituição*, uma categoria que já é, como veremos, mais suspeita e igualmente mais antropomórfica — e daí vem a força mobilizadora maior dos grupos em relação às classes: podemos chegar a amar nossa guilda ou nossa fraternidade, e até morrer por ela, mas a catexe determinada pelo sistema de rotação de três campos de cultivo ou a universalização do torno mecânico é provavelmente algo diferente e menos imediatamente politizável. Há poucas classes; elas passam a existir através de lentas transformações no modo de produção e, mesmo quando surgem, parecem estar perpetuamente a uma certa distância delas mesmas e ter que batalhar muito para ter a certeza de que existem como tal. Os grupos, por outro lado, parecem proporcionar a gratificação da identidade psíquica (do nacionalismo à neoetnicidade). E, tendo se tornado imagens, os grupos podem se esquecer de seu próprio passado sangrento, da perseguição e do repúdio, e podem agora ser consumidos: isso marca sua relação com as mídias, que se tornam, digamos assim, seus parlamentos e os espaços de sua "representação", tanto no sentido político quanto no semiótico.

O horror político ao consenso — confundido com o medo da "totalização" — é então simplesmente a relutância justificada dos grupos que conquistaram um certo orgulho em sua identidade de serem comandados por aquilo que acaba sendo apenas outros grupos, uma vez que agora tudo em nossa realidade social é uma marca de filiação a um grupo e conota um conjunto específico de pessoas. O cânone da alta literatura, transformado em instrumento de classe de homens brancos com um certo *background* de distinção, é apenas um dos exemplos; o sistema político dos Estados Unidos é outro, assim como são a maior parte dos outros hábitos institucionais da superpotência, com a exceção significativa da mídia e do mercado, os quais, sozinhos entre o que deveriam ser instituições, são de algum modo universais e desse modo unicamente privilegiados de outras maneiras, como discutiremos logo a seguir. Mas é importante que entendamos tanto as ligações quanto as diferenças entre essa personificação das instituições, levada a cabo pela ideologia dos grupos, e a crítica dialética mais antiga das funções ideológicas e sociais das instituições. É bem possível que a primeira seja derivada da segunda — através da caixa-preta dos anos 60 — mas, segundo uma outra visão (a marxista), a função de classe de uma dada instituição é mediada pelo sistema como um todo, e desse modo só pode ser personalizada da maneira mais caricatural (ninguém, como Marx nunca se cansava de dizer, pensa que os homens de negócios são individualmente maus). Assim, os jornais desempenham um papel ideológico em nossa ordem social, mas não porque são o joguete de um grupo social específico; por exemplo, os comentaristas, os *paparazzi*, os âncoras e os *lords* da Fleet Street são, de uma perspectiva de classe, meramente frações de classe determinadas por uma estrutura institucional. Mas, na consciência de grupo pós-moderna, os jornais e os noticiários das mídias em geral de algum modo realmente *pertencem* ao que é agora uma nova (e poderosa) unidade social por sua própria conta, um ator coletivo na cena histórica, temido pelos políticos e tolerado pelo "público", ostentando seu rosto bem conhecido e, em sua estrutura antropomórfica, virtualmente um ser humano (ainda que sem muita profundidade, mesmo como personagem de uma narrativa). Nos anos 60 já se tinha começado a pensar nesses termos, ao se projetar a luta contra a Guerra do Vietnã nas figuras autoritárias de Johnson e dos generais, que pareciam estar continuando com essa guerra (é verdade que os motivos racionais para isso não eram facilmente deduzíveis) apenas devido a sua maldade patriarcal. Mas, uma vez que o elenco de personagens coletivas é definido, cada uma adquire uma semi-autonomia representacional, e não é fácil conciliar, por exemplo, a categoria de "jornalista da mídia" com a categoria mais antiga de classe dos ideólogos dos homens de negócios (ou, se preferirmos algo mais exótico, os "lacaios do capitalismo"), ainda que as grandes campanhas de mídia (o pavor de que as crianças pequenas sejam violentadas nas creches, as afirmações sobre a morte do marxismo e do socialismo em toda parte, a "guerra das drogas" e os pretensos efeitos nocivos do déficit do or-

çamento) passem previsivelmente em todos os canais de difusão com a regularidade dos acontecimentos meteorológicos ou das diretivas do partido nos países "socialistas".

Os paradoxos representacionais inerentes a qualquer narrativa cuja categoria fundamental seja o "grupo" pós-moderno podem ser articulados como segue: uma vez que a ideologia dos grupos surge ao mesmo tempo que a "morte do sujeito" (da qual ela é simplesmente uma versão alternativa) — a psicanálise solapando as experiências da identidade pessoal, o ataque estético à originalidade, ao gênio e aos estilos privados do modernismo, o esmaecimento do "carisma" na era das mídias e dos "grandes homens" na era do feminismo, a estética do fragmentário, do esquizofrênico mencionada acima (que começa, na realidade, com o existencialismo) —, a conseqüência será que esses novos personagens coletivos que são os grupos não podem mais, por definição, ser sujeitos. Por certo essa é uma das coisas que tornam problemáticas as visões da história, ou das "narrativas mestras" da revolução burguesa ou da socialista (como Lyotard explicou), pois é difícil de imaginar tais narrativas mestras sem um "sujeito da história".

Na "Introdução à crítica da filosofia do direito de Hegel", praticamente o primeiro ensaio publicado por Marx, em um notável salto filosófico, ele descobriu exatamente esse novo sujeito — o proletariado. A formulação do jovem Marx foi então mantida para designar os sujeitos marginalizados de nossa época — os negros, as mulheres, o Terceiro Mundo e até, de forma um tanto abusiva, os estudantes — na reescritura da doutrina dos "grilhões radicais" nos anos 60. Agora, no entanto, no pluralismo dos grupos coletivos, e não importa quão radical seja o empobrecimento ou a marginalização de um grupo, ele não pode mais desempenhar esse papel estrutural, pela simples razão de que a estrutura foi modificada e esse papel, suprimido. Do ponto de vista histórico, isso não é de surpreender, uma vez que a natureza transicional da nova economia global ainda não permitiu que as classes se formassem de modo estável, e muito menos que adquirissem uma consciência de classe, de tal forma que as mais vivas lutas sociais de nosso período são, em geral, dispersas e anárquicas.

O que é mais surpreendente, e talvez um perigo mais imediato do ponto de vista político, é que esses novos modelos representacionais também encerram e excluem qualquer representação do que costumava ser representado — ainda que imperfeitamente — como a "classe dominante". Faltam várias das características que são necessárias para essa representação, como já vimos: a dissolução de qualquer concepção de produção, ou de infra-estrutura econômica, e sua substituição por uma noção já antropomórfica de uma instituição significam que nenhuma concepção *funcional* de um grupo dominante, muito menos uma classe, pode ser pensada. Não há alavancas para eles controlarem, nem muita coisa parecida com produção para que gerenciem. Apenas a mídia e o mercado são visíveis como en-

tidades autônomas, e o que quer que não se encaixe neles, ou no seu aparato de representação em geral, será recoberto pelo termo amorfo *poder*, cuja ubiqüidade — a despeito de sua singular inépcia para descrever uma realidade global cada vez mais "liberal" — deveria despertar suspeitas mais profundamente ideológicas.

Essa falta de funcionalidade em nossa imagem dos grupos sociais, assim como a perda de sua capacidade de construir um sujeito ou uma agência, significa que tendemos a dissociar o reconhecimento da existência individual de um grupo (o pluralismo como valor) de qualquer atribuição de um projeto que acaba sendo registrado não como um grupo, mas como uma *conspiração*, e dessa forma acaba entrando em outra faixa no aparato representacional. Os homens de negócios de Reagan, por exemplo, sobre os quais todo mundo está pronto a admitir que estabeleceram um gancho entre o ganho privado e um variadíssimo programa legislativo, são percebidos, dessa perspectiva, como uma lista de nomes no jornal, um grupo de amigos que podemos expandir para uma fraternidade regional (o sul da Califórnia, o Sunbelt); o que é mais paradoxal, no entanto, é que eles não lançam nenhum descrédito sobre os negócios, ou sobre os *businessmen*. A taxonomia dos grupos é assim ideologicamente muito elástica e capaz de estabelecer diferenças de forma a preservar a inocência do coletivo original, desde que estejamos certos de que este não vai romper a barreira, ou quebrar o tabu, que separa um grupo de uma classe social.

Do mesmo modo, podemos verificar que as "novas narrativas" não têm a capacidade alegórica de mapear ou modelar o sistema ao nos voltarmos para o papel de gerenciamento da classe dos homens de negócios e sua relação de comando com as modificações da vida cotidiana. Creio que, uma vez que agora percebemos a realidade social de forma sincrônica — no seu sentido mais forte, que se tem revelado ultimamente o de um sistema *espacial* —, as mudanças e modificações têm, a partir de então, que ser deduzidas *a posteriori*, em vez de experimentadas. Uma vez Bertrand Russell falou de uma temporalidade bem pós-moderna na qual o próprio mundo, de fato recém-criado há um segundo, seria cuidadosamente "antiquado", deliberadamente dotado de sinais de deterioração, de muita idade e uso, de tal forma que ele parecesse estar carregando um passado e uma tradição intrínsecos (e, da mesma forma, os seus sujeitos humanos — como os andróides de *Blade runner* — fossem dotados de estoques aparentemente privados de imagens de uma memória pessoal, como álbuns fotográficos de uma família e de uma infância espúrias). A descontinuidade de produtos tradicionais no mercado tem que ser agora reconstruída como uma palavra na ponta da língua: na maioria dos casos a simples falta de alguma coisa é algo difícil de recolocar na forma de um ato ou de uma decisão que pode ser explicada e supor um agente. Desse modo, é difícil estabelecer uma ligação narrativa entre as mudanças da vida cotidiana, que em si mesmas só são perceptíveis *ex post facto* e não ao serem tomadas. Quanto ao futuro, ele está igualmente

ausente do mundo sincrônico forjado no pós-moderno cujo sistema total, no entanto, é — como a mudança da única fábrica de grande porte de uma região — sujeito a um reembaralhamento sem aviso, como o baralho de cartas de uma cartomante, cujas previsões são reais. O impacto do desemprego pós-moderno na consciência pós-moderna do tempo deverá ser considerável, mas talvez, inesperadamente, indireto: indexação *versus* catástrofe, a mudança imediata de todas as valências na próxima rolagem financeira, como no reajuste automático das prestações da casa própria. As companhias de seguro — de muitas maneiras remanescentes arcaicos de um universo temporal mais antigo (realista e modernista) no qual o "destino de uma vida" ainda era uma categoria narrativa significativa e o velório ainda ocupava um lugar central em uma vizinhança étnica — parecem obnubiladas com uma apoteose obscura, na qual, a olho nu, parecem estar prestes a transfigurar-se para o socialismo (a fotografia de infravermelho, no entanto, revela a realidade monótona do mundo dos negócios). Agora, um novo tipo de medo — em vez dos famosos subornos de Lênin — mantém o sistema selado, desde que se tenha um interesse pessoal em sua reprodução fácil e sem obstruções, algo que agora começa a acontecer tão rápido que não é mais visível. E nosso medo, agora sistêmico, não é tampouco visível, tendo sido experiencialmente reprimido: a necessidade de evitar avaliações do sistema como um todo forma parte integral de sua própria organização interna assim como de suas várias ideologias.

Essa é de fato uma outra razão pela qual a representação da "tomada de decisão" — seja na velha imagem realista da sala de reuniões da diretoria, seja a de uma abordagem indireta e modernista através do problema de se começar a pensar em representar — rompe-se sem nenhuma cerimônia no pós-moderno, que pressupõe, como seu bilhete de entrada, um tipo de conhecimento prévio *blasé* de como o sistema funciona. A intuição de Adorno e Horkheimer sobre Hollywood foi profética em relação ao sistema posterior como um todo: "o fato de que [os filmes e o rádio] são apenas um negócio é transformado em uma ideologia a fim de justificar o lixo que eles deliberadamente produzem"[26]. Eles tinham em mente a hoje clássica defesa da mediocridade por Hollywood, não meramente em termos do gosto do público em geral, mas em termos de sua própria função como um negócio que vende produtos para um público com esse tipo de gosto. Como ocorre com todos os argumentos que envolvem o "público", temos, como resultado, uma serialidade segundo a qual o público se torna o outro fantasmático para cada um de seus membros individuais, e cada um deles — qualquer que seja sua reação em particular para um produto medíocre — também aprendeu e interiorizou a doutrina da motivação do lucro, que o desculpa usando como pretexto as motivações de "todos os outros". É como obrigar as pessoas canhotas a usar ferramentas feitas para destros: o conhecimento está embutido no consumo, que o desconta de antemão. Como europeus, Adorno e Horkheimer ficaram obviamente escandalizados com a desfaçatez e a vulgaridade

com que os grandes magnatas do cinema faziam alusões à dimensão comercial de suas operações e se gabavam do motivo do lucro despudoradamente colocado em cada aspecto, tanto os modestos quanto os pretensiosos, de suas "ambições artísticas".

Nossa cultura de massas de hoje, em pleno pós-modernismo, naturalmente parece muito mais sofisticada do que o rádio e o cinema dos anos 30 e 40; o público da televisão é presumivelmente muito mais culto e tem muito maior experiência de imagens do que tinham seus pais na era Eisenhower. Mas quero demonstrar que a intuição de Adorno e Horkheimer sobre a ideologia da coisa-em-si é ainda mais profundamente verdadeira hoje do que era então. Exatamente por isso — por sua própria universalização e interiorização — ela é menos visível em si mesma e se transformou em uma verdadeira segunda natureza. Tentar representar e visualizar a sala da diretoria e a classe dominante não tem cabimento, pois envolve um compromisso fora de moda com o conteúdo em uma situação em que conta apenas a forma em si — o motivo do lucro (que certamente ultrapassa até mesmo *slogans* ideológicos mais vividos como a "eficiência") é o mais formalista de todos os tipos de lei ou de regularidade. É uma situação na qual o compromisso com a forma, a pressuposição tácita do motivo do lucro, é dado de antemão e não está sujeito a um reexame ou a uma tematização. Essa verdadeira lâmina de Occam corta um grande número de tópicos de conversação que antes encantavam as velhas gerações em um sistema de funcionamento menos puro do capitalismo: daí para diante, eles viraram metafísicos, e isso pode ser caracterizado como um certo fim do idealismo, que é constitutivo do pós-moderno.

O formalismo do motivo do lucro é então transmitido — mas não mais na forma desajeitada das doutrinas religiosas cujo papel ele suplanta — para uma espécie de público externo *nouveau riche* que, da era dos "homens de organização" dos anos 50 para os "*yuppies*" dos anos 80, ficou com menos pudor de perseguir o sucesso, agora reconceituado como o "estilo de vida" de um determinado "grupo". Mas quero enfatizar que não é mais o lucro como tal que forma a imagem ideal do processo (o dinheiro é meramente um sinal externo de uma escolha interna, mas as fortunas e as "grandes riquezas" são mais difíceis de representar, e muito mais difíceis de ser conceituadas em termos libidinais, numa época em que números como bilhões e trilhões se vêem mais freqüentemente). Em vez disso, o que está em jogo é o *know-how* e o conhecimento do próprio sistema: e este é, sem dúvida, "o momento da verdade" das teorias pós-industriais da nova primazia do conhecimento científico sobre o lucro e a produção; só que esse conhecimento não é particularmente científico e envolve "meramente" uma iniciação no modo como o sistema funciona. Mas agora os que estão por dentro estão orgulhosos demais de sua lição e de seu *know-how* para tolerar quaisquer questionamentos a respeito de por que a coisa deveria funcionar assim, para começo de conversa. Este é o capital cultural dos *insiders nou-*

veaux riches que inclui a etiqueta e as boas maneiras à mesa do sistema; além de anedotas preventivas, nosso entusiasmo — levado a um verdadeiro frenesi nos desdobramentos culturais como a ficção *cyberpunk* das organizações que já mencionamos — tem mais a ver com ter um conhecimento do sistema do que com o próprio sistema. A ascensão social do novo conhecimento *in* de grupo dos *yuppies* se difunde agora pelas camadas inferiores, por via das mídias, até as próprias fronteiras de zoneamento das classes inferiores; a legitimidade, a legitimação dessa ordem social específica, sendo assegurada de antemão pela crença nos segredos do estilo de vida das corporações que inclui o motivo do lucro como seu "pressuposto absoluto" tácito, o qual não se pode aprender e questionar ao mesmo tempo, assim como não podemos redesenhar mentalmente o barco à vela em que estamos velejando pela primeira vez. A teoria de Lênin do suborno dos setores avançados da classe trabalhadora precisa então ser substituída por uma teoria do suborno do *status* e da distribuição de etiquetas culturais pós-modernas que, suponho, é mais ou menos o que Bourdieu nos oferece hoje em dia — com a diferença de que, como já vimos, conceitos como "*status*", elaborados para o grupo pós-moderno, precisam ser claramente distinguidos das teorias sociológicas tradicionais, nas quais o conceito de *status* era uma alternativa para o conceito de classe (e no qual, portanto, uma certa estrutura do antigo regime feudal estava sendo contrastada com um reconhecimento da originalidade da sociedade burguesa).

Mas, se os *yuppies* conseguem encontrar satisfação no puro *know-how*, o *staff* e o pessoal da manutenção do pós-moderno podem não ser tão fáceis de agradar. Para eles, então, está disponível uma espécie de chantagem sincrônica, que é única do ponto de vista histórico e social apenas na maneira como está encerrada em uma percepção do tempo e simultaneamente reprimida (como se fosse a coisa mais natural do mundo). É também democrática, e todo o nível mais alto da gerência pode desaparecer sem deixar vestígios no dia anterior ao próprio fechamento da fábrica. É como se você fosse parte de um jogo de computador cujas constelações estivessem sujeitas a mudança sem aviso e incluíssem *você* entre os prêmios opcionais: mesmo o bom comportamento pode não ser um motivo suficiente para reter uma posição ou manter um emprego.

Para os estrangeiros, um terceiro tipo de motivação, de tipo mais religioso, está novamente disponível, e o que se pratica nos Estados Unidos, com todo o frenesi desinteressado dos dependentes de drogas, aparece nas telas de televisão não-americanas como uma visão benéfica da utopia do mercado; o que para nós é corriqueiro, eles ainda pensam que é o último modelo deste ano, confundindo consumismo com consumo, e tomando as lojas de desconto por democracia. Expulsos do Terceiro Mundo por nossa própria contra-insurgência, e seduzidos a deixar o Segundo por nossa propaganda nas mídias, os futuros imigrantes (sejam imigrantes espirituais ou materiais), não podendo entender o quanto são indesejáveis nos Estados

Unidos, perseguem uma visão delirante de transubstanciação, na qual é o mundo dos produtos que, como uma paisagem, é desejado, e não algum dos produtos em particular: produtos particularmente obsessivos, como o processador de textos e o aparelho de *fax*, são emblemas alegóricos do todo, estruturas pós-modernas fascinantes e propriamente estéticas, nas quais a identidade das mídias e do mercado é reencenada de forma perceptual, algo como uma dramatização *high-tech*, cheia de efeitos especiais, da prova ontológica.

O nexo crucial, que exige uma investigação, é, então, a maneira pela qual a representação da própria mídia consegue representar o mercado, e vice-versa, enquanto a "democracia" (que em nosso sistema geralmente não é representada ou representável) está ligada a cada um deles como uma conotação, e como um dos mais conhecidos dos trinta e sete sabores disponíveis.

Já vimos como é fácil, partindo do mercado, chegar à mídia, e devemos registrar a intervenção desta última na política real, antes de podermos observar a reapropriação dessa intervenção pela ideologia da mídia[27]. O fato de que a mídia (salvo quando é cuidadosamente excluída, como na invasão de Granada, mas, mesmo aí, podia ter feito um estardalhaço, se o tivesse desejado) tem uma influência benéfica sobre a prevenção da tortura em todo o mundo, sobre o cumprimento das leis do direito civil e sobre a repressão policial não pode ser ignorado, ainda que a nova preocupação agora global com a reputação nacional ou do governo seja geralmente mediada por uma preocupação com a ajuda financeira americana, a não ser quando acaba sendo mais lucrativo ser conquistado pelos Estados Unidos. O noticiário da televisão americana, cuja versão específica da preparação para a última guerra pode ser vista como uma determinação (louvável) de não se humilhar novamente cobrindo algo como o Vietnã no futuro, também é capaz, e podemos estar certos disso, de reproduzir as atitudes mais tendenciosas da Guerra Fria quando se trata do socialismo (como recentemente, em 1989, na cobertura da visita de Gorbachev a Cuba, Fidel foi comparado a Ferdinand Marcos!). Quanto a uma nova *política* pós-moderna específica da mídia, ela já começou a existir há muito tempo (às vezes na forma do assim chamado terrorismo) como uma das raras armas disponíveis para as minorias ou subgrupos que são esquadrinhados e censurados com os mais modernos equipamentos. O mundo parece mesmo estar ficando, pelo menos relativamente, menos violento — qualquer que seja a possibilidade de medir uma coisa dessas — do que era nos tempos de Hitler, para não falar da nação-Estado burguesa do século XIX, ou do absolutismo feudal do *ancien régime* (com suas execuções públicas, de que tanto gosta Foucault!). De qualquer maneira, e descontando a gênese de instrumentos de tortura *high-tech*, a política da mídia acaba sendo um substituto para a política em si, e a imagem contrabandeada ou o vazamento de informações secretas caem rapidamente no chão estéril do material gasto ou das conclusões demasiado batidas, a menos que sua implementação da política por outros meios possa também mobili-

zar os meios usuais — grupos de apoio, a pressão popular, as alianças, e uma saudável identificação, nessa "imagem do outro" específica, de seus interesses por grupos oprimidos.

Por outro lado, o fim da "privacidade" em todos os sentidos do sexo-e-violência, a prodigiosa ampliação do que podemos ainda chamar de uma esfera pública, se realmente levarmos em conta todos os sentidos de "público", resulta também em uma grande ampliação da idéia de racionalidade, no que estamos dispostos a "entender" (mas não a endossar), como o que não podemos mais remover do registro visível como o "irracional", o incompreensível, o imotivado, o insano e o doente.

Finalmente, é preciso acrescentar que a "mídia" também não chegou a existir; ela não se tornou, enfim, idêntica a seu próprio "conceito", como gostava de dizer Hegel, e pode assim ser considerada como um dos "projetos não-terminados" do moderno e do pós-moderno, para usar a frase polida de Habermas. O que temos hoje, o que chamamos de "mídia", não é exatamente isso, ou não o é ainda, como podemos demonstrar através de um de seus episódios mais reveladores. Na história americana moderna, o assassinato de John F. Kennedy foi um evento único, e isso também porque foi uma experiência coletiva (e de mídia, e de comunicação) única, que treinou as pessoas para ler tais acontecimentos de uma nova maneira.

Mas explicar essa ressonância extraordinária através da posição pública de Kennedy seria simplificar demais. Em vez disso, há razões para pensar que seu significado público póstumo é melhor entendido ao revés, ou seja, como a projeção de uma nova experiência coletiva de recepção. Já se falou muito que a popularidade e o prestígio de Kennedy estavam em baixa no momento de sua morte; mas tem se falado menos que esse evento marcou algo como o amadurecimento de toda uma cultura da mídia que havia começado a ocupar espaço a partir do final da década de 40 e começo da de 50. Repentinamente, e por um breve espaço de tempo (que durou, no entanto, muitos dias), a televisão mostrou o que ela realmente podia fazer e o que ela realmente significava — uma prodigiosa demonstração de uma nova sincronicidade e de uma situação de comunicação que representava um salto dialético sobre qualquer coisa esperada até então. Os eventos posteriores a esse foram então simplesmente recontrolados por uma técnica mecânica (como os *playbacks* instantâneos do atentado a Reagan ou do desastre da Challenger, que, sendo uma técnica proveniente dos esportes comerciais, esvaziavam magistralmente esses eventos de seu conteúdo). Mas esse evento inaugural (que pode nem mesmo ter tido a carga emocional da morte de Robert Kennedy, ou de Martin Luther King Jr., ou de Malcolm X) nos permitiu entrever a utopia de um "festival" de comunicação coletiva, cuja lógica e promessas últimas são incompatíveis com nosso modo de produção. Os anos 60, freqüentemente considerados como o momento de uma mudança para um paradigma lingüístico e comunicativo, também podem ser vistos

como o começo dessa morte, não por causa da perda ou da dinâmica da dor coletiva, mas por ter sido o momento (como, mais adiante, o Maio de 1968) do choque da explosão das comunicações, que não poderia ter maiores conseqüências no interior desse sistema, mas que marca a mente com as brevemente entrevistas experiências da diferença radical, para a qual a amnésia coletiva se volta sem objetivos em seu esquecimento posterior, imaginando que está pensando no trauma, quando de fato está procurando produzir uma nova idéia de utopia.

Não é de surpreender, então, que a telinha deseje ainda outra chance de renascimento por meio de uma violência inesperada; tampouco é de surpreender que sua sobrevida truncada esteja disponível para novas combinações semióticas e simbioses anacrústicas de todos os tipos, das quais o casamento com o mercado foi o mais elegante e socialmente o mais bem-sucedido.

7. Demografias do pós-moderno

O populismo da mídia, no entanto, sugere um determinante social mais fundo, a um só tempo mais abstrato e mais concreto, e uma característica cujo materialismo essencial pode ser medido por seu efeito de escândalo para a mente, que o evita ou o escamoteia. Mas falar no papel da mídia globalmente, em termos do que é praticamente uma figura literal do Iluminismo, ou seja, o de uma redução da violência pública do Estado por meio da presença da luz forte e ofuscante da informação mundial, é talvez tomar as coisas de trás para frente. Porque o sentido de uma mudança de época pode ser adequadamente expresso também em termos de uma nova autoconsciência dos povos do mundo, depois da grande onda de descolonização e dos movimentos de liberação nacional nos anos 60 e 70. Cria-se então no Ocidente a impressão de que, inopinada e inesperadamente, ele tem agora que se confrontar com vários sujeitos individuais genuínos e coletivos, que não estavam lá antes, ou que não eram visíveis ou — usando o grande conceito de Kant — ainda eram *menores* e viviam sob tutela. Tudo o que é condescendente nessa visão bastante etnocêntrica da realidade global (refletida em tudo, do álbum dos colecionadores de selos aos programas de cursos de literatura mundial em inglês) claramente denuncia a ignomínia de quem vê o mundo assim, mas certamente não diminui o interesse da impressão em si. Eis, como exemplo, uma recapitulação selvagem da questão por um escritor radical, a quem, como ficará claro logo a seguir, temos outros motivos para citar neste contexto: "Não há muito tempo, a Terra tinha dois bilhões de habitantes, quinhentos milhões de *homens* e um bilhão e quinhentos milhões de *nativos*. Os primeiros tinham a Palavra e os outros, meramente seu uso"[28]. O símile de Sartre zomba do racismo europeu ao mesmo

tempo que coloca sua objetividade como uma ilusão ideológica da história (só depois da descolonização e de suas conseqüências os "nativos" se transformaram em "seres humanos") e como a ilusão de uma certa filosofia do sujeito e de seu reconhecimento do Outro como um sujeito que ele compartilha com Fanon, e que enfatiza não o fato inerte de minha existência, como um sujeito, mas antes o gesto ativo, enérgico e violento através do qual eu exijo reconhecimento de meu *status* como ser humano. A velha fábula hegeliana do senhor e do escravo — hoje tão conhecida quanto Esopo — pode ser reconhecida nessa filosofia como um arquétipo, demonstrando novamente sua confiabilidade pelo que é capaz de explicar, não sobre a revolução ou sobre a liberação, mas antes sobre suas conseqüências: o aparecimento de novos sujeitos, ou seja, novas pessoas, outras pessoas, que de certa forma nem estavam lá antes, mesmo que suas vidas e seus corpos enchessem as cidades e que certamente não se tenham materializado de repente. Tais acontecimentos da mídia parecem agora mobilizar o que Habermas chama de "esfera pública", como se essas pessoas não estivessem nela antes, não sendo visíveis, não eram públicas, mas agora o são, devido a sua nova existência de sujeitos reconhecidos e considerados. Portanto não foram somente os novos tipos de cabo e holofote, as câmeras portáteis e a presença fortuita dos repórteres do Ocidente em lugares "esquecidos", mas antes uma nova visibilidade desses "outros" que ocupam seu próprio palco — uma espécie de centro em si mesmo — e exigem atenção através da voz ou do próprio ato da fala que — muito além do velho ato de violência física pontual de Fanon — se torna, para uma geração muito consciente da linguagem, o primeiro ato de violência primordial através do qual alguém se impõe à atenção de um outro. *Que de royaumes nous ignorent!* Não será isso apenas um provincianismo global, dirigido com espanto sobre a vida cotidiana fértil e trivial de outros lugares e outros planetas? Será que essas descobertas fantásticas são algo mais do que os equivalentes globais de uma tolerância liberal recém-descoberta na mídia pós-anos 60, com suas *mailing lists* ampliadas para incluir as minorias e neo-etnicidades recentemente reconhecidas? Pois, como já foi sugerido, o aparente elogio da Diferença, seja no nível doméstico, seja em uma escala global, na realidade esconde e pressupõe uma nova identidade mais fundamental. O que quer que seja a nova tolerância liberal, ela tem pouco a ver com mostras como a Família Humana, uma mostra exótica e emblemática, na qual os burgueses ocidentais foram chamados a mostrar sua afinidade humana mais profunda com os boxímanos e com os hotentotes, com mulheres de seios nus das ilhas, com artesãos aborígines e outros de tipo antropológico, que improvavelmente encontraremos como turistas. Esses novos outros, no entanto, têm tantas possibilidades de nos visitar quanto os imigrantes e os *Gastarbeiter*; e, nessa medida, eles são mais "parecidos" conosco, ou pelo menos os "mesmos" em uma série de novas maneiras, as quais os novos hábitos sociais internos — o reconhecimento forçado, social e político, das "minorias" — ajudam-nos a adquirir em nossa

política externa. É bem possível que essa experiência ideológica seja limitada às elites do Primeiro Mundo (ainda que, mesmo se fosse assim, isso tivesse um efeito incalculável sobre todas as outras pessoas): temos então mais razão em colocá-la como um fator do pós-moderno, em que emerge — de forma mais crua (ou mais *materialista*, como comecei a colocá-la) — como pura *demografia*. Há mais pessoas agora, e esse "fato" tem implicações que transcendem o mero desconforto espacial e a perspectiva da falta intermitente de produtos de luxo.

Precisamos explorar a possibilidade de que exista, no que antes se costumava chamar, singularmente, de domínio da moral, um equivalente da vertigem do corpo no meio das multidões: a premonição de que quanto mais outras pessoas nós reconheçamos, mesmo apenas mentalmente, mais peculiarmente precário se torna o *status* de nossa consciência, ou "eu", até então único e "incomparável". Isso não muda, é claro, nem somos magicamente dotados de maior simpatia (no imemorial sentido filosófico) por esses outros cada vez mais numerosos, com quem somos, individualmente, cada vez menos capazes de simpatizar de fato. Ao contrário, como no abalo de um tipo muito fundamental de falsa consciência ou de auto-engano ideológico, somos levados a antecipar o colapso iminente de nossos mecanismos conceituais internos de defesa, especialmente das racionalizações do privilégio e das formações quase naturais (como as estruturas cristalinas ou as formações de corais secretadas ao longo de milênios) do narcisismo e do amor-próprio. Essa fobia é, sem dúvida, o medo de um medo, a sensação da proximidade desse colapso, em vez da coisa-em-si, o terror do anonimato iminente; e podemos utilizar esse medo para explicar certas opiniões e reações políticas, ainda que ele seja basicamente abafado por aquela forma de repressão que é o esquecimento e a omissão, o auto-engano do que não quer saber e tenta se afundar ainda mais em um voluntarismo involuntário, uma distração dirigida. Uma hipótese existencial como essa poderia servir para documentar o estatuto da demografia como um materialismo, na verdade como uma nova espécie ou tipo de materialismo: não o do corpo individual (como no materialismo mecânico burguês ou positivismo), pois os corpos multiplicados, ainda que não cheguem a se fundir em um monstruoso superespírito coletivo e físico, reduzem a preciosa corporeidade individual a algo trivialmente biológico ou evolucionário; tampouco aquele dos "indivíduos reais e concretos" de Marx (aqueles a partir dos quais, em *A ideologia alemã*, "nós começamos"), uma vez que estes ainda são reminiscentes de identidades pessoais e de nomes, e mesmo as massas de trabalhadores ainda não parecem suficientemente demográficas, parecendo nos conduzir ou nos fazer voltar a um "humanismo". Mesmo assim, até os indivíduos concretos de Marx ofereciam um tipo de materialismo, no sentido estrito não de um sistema materialista, mas de uma operação mental, de uma reversão materialista ou desmistificação — a única característica pela qual o "materialismo" como tal pode ser identificado. A operação de Marx, no entanto, como ates-

ta seu contexto imediato (mas também sua forma conceitual e seu impulso), é dirigida contra os idealismos das várias disciplinas (não o da "história das idéias" ou da ideologia das ciências etc. — as grandes continuidades hegelianas das formas e dos pensamentos —, mas sim o das pessoas individuais e sua fervilhante história sincrônica). A reversão materialista inerente à demografia[29] também puxa o tapete dessa história ainda antropomórfica, mas põe em seu lugar menos os dados estatísticos do que a pura e simples história natural. Não é o conteúdo da visão ou paradigma histórico que assim se substitui — em si mesmo sempre uma representação e, portanto, igualmente suscetível de enquadramento e domesticação pelas várias ideologias, assim como o é o próprio efeito de reversão, que nos confronta por um momento com o não-antropomórfico, de fato com algo quase inumano, uma realidade que não podemos assimilar conceitualmente. A demografia, concebida como uma dimensão do materialismo, seria bem útil para acabar com as últimas características representacionais e idealizáveis deste último (especificamente aquelas tematizadas em torno de uma "noção" de matéria).

Muito poucos pensadores atribuíram efeitos culturais radicais a esse aumento do universo povoado, ou atribuíram, por exemplo, a estilização e a "formidável erosão dos contornos" do movimento moderno a um movimento em direção a uma espécie de universalismo, a exatamente essa

> preocupação permanente com a surpresa causada pelo abismo que separa cada acontecimento minúsculo de nossa vida cotidiana das vastas extensões do tempo e do espaço nas quais cada indivíduo desempenha seu papel.
>
> Com isso quero dizer que é absurdo que qualquer pessoa defenda a importância de dizer "Amo!"... "Sofro!" quando se pensa nos bilhões de pessoas que já viveram e morreram, que estão vivendo e morrendo, e vão presumivelmente viver e morrer.
>
> Senti isso muito claramente devido à coincidência quase fortuita de, tendo me graduado em Yale em 1920, ter sido enviado para o exterior para estudar arqueologia na Academia Americana, em Roma. Nós até fazíamos pesquisa de campo naquele tempo e tomávamos parte, em funções secundárias, em escavações. Quando já se manejou a picareta que vai mostrar o contorno de uma rua escondida há mais de quatro mil anos, e que foi uma rua muito movimentada e muito utilizada por viajantes, nunca mais se é o mesmo. Olha-se para Times Square como um lugar que um dia será revelado por um pesquisador que concluirá: "Parece ter havido uma espécie de centro bem aqui"[30].

Mas esse testemunho ainda é essencialmente modernista, infletindo os resultados e conseqüências da experiência demográfica na direção da abstração e da universalização, e faz parte da disjunção modernista entre o signo e o referente, com vistas à construção de uma "obra aberta" que os múltiplos e fragmentários públicos de fins do século XIX e do começo do XX podiam recodificar e recontextualizar livremente. Essa formulação é polemicamente aguçada contra o palco realista e naturalista, com seu mobiliário es-

pecífico, com suas datas e seu clima, seu aqui e agora firmemente ancorado nos jornais do tempo empírico nacional. Mas a reação pós-modernista subseqüente contra essa abstração e estilização modernistas — as quais eram determinadas por uma revulsão com esses bricabraques e com as armadilhas efêmeras do individualismo sem substância — marca um "retorno ao concreto" com uma diferença; seu nominalismo esquizofrênico inclui os restos e as ruínas de muitas dessas coisas — lugares, nomes de pessoas etc.— sem a identidade pessoal ou a progressão histórica e temporal, a coerência de situação e sua lógica (mesmo desesperada), que davam ao realismo burguês sua tensão e sua substância. Talvez estejamos observando aqui a grande tríade lógica da filosofia hegeliana — especificidade, universalidade, individualidade (ou particularidade) — invertida, como se na história viesse primeiro o indivíduo concreto, depois o sistema repressivo, e então o estilhaçamento em várias características empíricas aleatórias.

De qualquer forma, o impacto dispersivo da demografia tem um efeito muito diferente e talvez mais caracteristicamente pós-moderno, que podemos sentir antes de mais nada em nossa relação com o passado. Parece que, de acordo com alguns dados, a quantidade de seres humanos que vivem hoje na Terra (em torno de cinco bilhões) está rapidamente se aproximando do total de hominídeos que já viveram ou morreram no planeta desde o começo da espécie. O presente é, desse modo, parecido com uma nação-Estado em expansão, cujos números e prosperidade a transformam em um rival inesperado das outras nações tradicionais. Como no caso dos falantes bilíngües dos Estados Unidos, pode-se prever quando ele vai ultrapassar o passado: esse momento demográfico já está bastante próximo, como um ponto se aproximando rapidamente em um futuro não muito distante, e por essa razão já faz parte do presente e das realidades com que este tem que lidar. Mas, se é assim, então a relação do pós-moderno com a consciência histórica assume agora uma aparência bem diferente, e pode-se construir um argumento plausível para se relegar o passado ao esquecimento como parecemos estar fazendo; agora que nós, os vivos, temos a preponderância, a autoridade dos mortos — até aqui baseada nos números — diminui a uma velocidade vertiginosa (juntamente com todas as outras formas de autoridade e legitimidade). Antes era como uma família antiga, as casas velhas em um vilarejo velho, com apenas alguns jovens, que à noite tinham que se sentar nas salas escuras e ouvir os mais velhos. Mas (com as poucas e terríveis exceções que conhecemos) não houve nenhuma grande guerra nas últimas gerações: a curva dos nascimentos, crescendo rapidamente, aumenta a proporção de adolescentes em relação ao resto da população, bandos de salteadores fazendo barulho lá fora e deixando os velhos em frente a suas televisões. Se somos mais numerosos do que os mortos, em outras palavras, nós vencemos; e temos mais sucesso meramente pelo fato de termos nascido (o relato de Beaumarchais sobre o privilégio aristocrático se readaptando inesperadamente à sorte da geração dos *yuppies*).

O que o passado tem para nos contar é assim uma questão de mera curiosidade, e na verdade nosso interesse nele — as genealogias fantásticas, as histórias alternativas! — começa a se parecer com um *hobby* ou com uma forma de turismo substitutivo, como a especialização enciclopédica dos *late shows* e o interesse de Pynchon pela ilha de Malta. A celebração das línguas de menor prestígio ou das extintas tradições provincianas por certo é politicamente correta e também um dos efeitos culturais da retórica da micropolítica discutida acima.

Até onde sei, o único filósofo que levou a demografia a sério, e que produziu conceitos baseados numa experiência evidentemente idiossincrática, foi Jean-Paul Sartre, que, como resultado, não quis ter filhos, mas cuja outra originalidade filosófica — ter transformado em um problema filosófico essa coisa peculiar que todos tomamos como um dado, a saber, a existência de outras pessoas — pode, de fato, ter sido uma conseqüência dessa outra, em vez de sua causa. Seria obviamente mais cartesiano e lógico partir da questão mais simples (será que este é realmente um outro?) para a mais complicada (por que há tantos deles?): mas as personagens de Sartre parecem se mover do múltiplo ao individual, em uma experiência que podemos chamar de sincronicidade:

> Escuto o vento trazendo o som de uma sirene. Estou completamente sozinho... Nesse exato momento há barcos no mar aberto de onde vem o som de música; as luzes estão se acendendo em todas as cidades da Europa; os comunistas e os nazistas estão lutando nas ruas de Berlim, trabalhadores desempregados estão andando pelas calçadas de Nova York, mulheres, sentadas diante do espelho, estão colocando sombra nos olhos. E eu estou aqui, nesta rua vazia, e cada tiro que sai pela janela em Neukölln, cada grito sangrento que vem dos corpos feridos sendo levados, os gestos mais minuciosos dessas mulheres se maquiando dão o ritmo de cada um de meus passos, de cada batida de meu coração[31].

Esta pseudo-experiência, que deve ser caracterizada como uma fantasia e como a impossibilidade de se atingir a representação (através da representação), é também um esforço de segundo grau, reativo, uma tentativa de recuperar o que está fora do alcance dos meus sentidos e da minha experiência e, ao trazer isso novamente para dentro, tornar-me, se não auto-suficiente, pelo menos protetoramente autocontido, como um ouriço. Ao mesmo tempo, essa fantasia parece ser também relativamente sem sentido e exploratória, como se o sujeito estivesse com medo de se esquecer de alguma coisa, mas não pudesse imaginar quais seriam as conseqüências: Será que serei punido por me esquecer de todos os outros que estão ocupados em viver suas próprias vidas simultaneamente com a minha? Que é que eu poderia ganhar com isso, uma vez que é impossível realizar essa tarefa corretamente? Nem mesmo a realização da sincronicidade cons-

ciente melhoraria minha situação imediata, já que, por definição, minha mente passa por cima das pessoas desconhecidas (e, portanto, no detalhe, suas vidas são, por definição, inimagináveis). Esse esforço é, desse modo, voluntarista, uma investida da vontade contra o que é, "por definição", estruturalmente impossível de se conseguir, em vez de um esforço pragmático e prático que busca aumentar minhas informações a respeito do aqui e agora. Pareceria que o personagem sartriano está fazendo um ataque ou uma investigação preventivos: imaginar de antemão, tentar abarcar mentalmente essas multidões numerosas que, ignoradas, poderiam nos surpreender ontologicamente.

Esta investigação está fadada ao fracasso, pois, como observou Freud, não podemos inventar números sem sentido, e uma psicanálise de Sartre (ou de seus personagens) provavelmente acabaria por tematizar como aleatório o conteúdo dos itens desejados. A solidão do sujeito que imagina não é irrelevante (a sirene inicia o projeto "associativo") e, acima de tudo, o próprio tempo, o momento histórico no qual o multiforme de que essa série de experiências individuais tem que ser apartada aleatoriamente não está sendo unificado — de fato, aqui ele pode ser identificado como o que chamaríamos de *nominalismo* como uma situação e um dilema pessoal e histórico. Este é o sentido em que, apesar de todas as tentativas de ir além de minha "situação" na direção da sincronicidade inimaginável das outras pessoas, Sartre também é (como Rousseau) o filósofo da política dos pequenos grupos, do enfrentamento cara a cara, que, a despeito do tamanho — pode ser o *shot* aéreo de uma grande praça, que se abre em direção às ruas lotadas de uma pólis —, tem que continuar disponível para a "experiência viva" (uma expressão menos enganosa do que a retórica do corpo individual e dos sentidos, que evoca um tipo bem diferente de filosofia). O que está além disso — como na própria classe social — é de certa forma real, mas não verdadeiro, possível de ser pensado mas não de ser representado, e portanto duvidoso e inverificável para um filósofo da existência, que acima de tudo quer evitar ser trapaceado ou limitado em sua experiência de vida. "Totalizar" não implica a crença na possibilidade de acesso à totalidade, mas antes jogar com essa fronteira, como com um dente mole, a comparação das notas e das medidas que no final nos permite deduzir a barreira do som, que, como a linha entre a analítica e a dialética em Kant, não pode nunca ser cruzada e de certo modo transcende a própria experiência. Mas aquela experiência impossível que está mais além, o horror da multiplicidade, nada mais é que o puro Número que, neste século, somente a filosofia de Sartre reinventou arcaicamente para nós, ultrapassando Heidegger em sua volta a uma primordialidade quase pré-socrática. A existência de tantas pessoas começa a cancelar minha própria existência com seu peso ontológico; minha vida pessoal — a única forma de propriedade privada que me resta — torna-se pálida e esmaecida como os fantasmas homéricos, ou como um terreno cujo valor foi reduzido a um monte de notas promissórias amassadas e sem valor. Mas is-

so agora começa a ser pós-moderno na influência planetária que exerce sobre os pensamentos temporais e a possibilidade de representar o tempo. Sartre é ainda um moderno, mas é instrutivo observar a massa gravitacional dos números puramente sincrônicos atraindo os temas temporais e deformando-os no único "conceito" que pode agora ser espremido entre a história e a demografia, a única categoria espácio-temporal relevante que poderia também, em um estalar de dedos, ser levada a desempenhar uma dupla função e se transformar em uma experiência, a saber: o próprio conceito de sincronicidade, o limite último da representação até que chegamos à televisão, e, nesta altura, todas as múltiplas lâmpadas inimagináveis se acendem de novo, o problema metafísico que pareciam designar e encenar desaparece e o espaço pós-moderno global substitui e anula a problemática da totalização sartriana. Com essa transformação, também, como tivemos ocasião de ver em tantas outras instâncias, a tensão essencial do moderno e o compromisso com o drama impossível da representação também se enfraquecem e desaparecem. A totalidade global é agora trazida de volta à mônada, em telas brilhantes, e o "interior", antes o campo de provas heróico do existencialismo e de suas ansiedades, torna-se agora auto-suficiente como um *show* de luzes, ou como a vida interior de um catatônico (enquanto, no mundo espacial dos corpos verdadeiros, os extraordinários deslocamentos demográficos das massas de trabalhadores migrantes e dos turistas globais invertem esse solipsismo individual em uma intensidade inigualada na história mundial). O termo *nominalismo* pode agora servir para esse resultado, a partir do qual os universais empalideceram, salvo por intermitências espasmódicas do sublime ou de uma nova infinitude matemática; mas nesse caso seria um nominalismo que não é mais concebido como um problema, e acabou assim por perder seu próprio nome no processo.

8. Historiografias espaciais

Com essa experiência nova da demografia e suas conseqüências inesperadas, estamos de volta ao espacial (e também ao pós-modernismo como cultura, ideologia e representação). Devemos a noção da predominância do espaço na era pós-contemporânea a Henri Lefebvre[32] (mas lhe é estranho o conceito de um período ou estágio pós-moderno: sua moldura existencial foi essencialmente a modernização da França no período do pós-guerra, e mais especificamente na era de De Gaulle). Essa noção tem deixado perplexo um grande número de leitores, que se lembram da concepção kantiana do espaço e do tempo como formas puras da intuição, como categorias da experiência tão abrangentes que não podem, em si mesmas, entrar nas experiências das quais são a moldura e a condição de possibilidade estrutural.

Essas restrições sábias, que incluem uma advertência salutar quanto ao empobrecimento essencial desses temas, não impediram que os modernistas fizessem muitas coisas com o tempo, cujas coordenadas vazias tentavam evocar na substância mágica de um elemento e fazer dele uma verdadeira fonte da experiência. Mas por que uma paisagem deveria ser menos dramática do que o próprio Acontecimento? A premissa é que a memória foi enfraquecida em nossa era e os grandes recriadores do passado são uma espécie em extinção: para nós a memória, quando é uma experiência forte ainda capaz de atestar a realidade do passado, serve apenas para aniquilar o tempo e, com isso, o passado.

O que Lefebvre queria destacar, no entanto, era a correlação entre as categorias organizacionais, até então universais e formais — as quais, para Kant, presumivelmente eram válidas para a experiência ao longo de toda a história —, e a especificidade e originalidade históricas dos vários modos de produção, em cada um dos quais o tempo e o espaço são vividos de formas diferentes e distintas (se essa for de fato a melhor colocação e se, a despeito de Kant, nós fôssemos capazes de uma experiência direta do tempo e do espaço). A ênfase de Lefebvre no espaço fez mais do que corrigir um desequilíbrio (modernista); era também um reconhecimento da participação cada vez maior, tanto na nossa experiência do vivido quanto no capitalismo tardio, do urbano e da nova globalidade do sistema. Lefebvre defendia um novo tipo de imaginação espacial, capaz de confrontar o passado de uma forma nova e de ler os seus segredos menos tangíveis a partir dos moldes de suas estruturas espaciais — o corpo, o cosmos, a cidade, como estes marcam a organização mais intangível da cultura e da economia libidinal, e das formas lingüísticas. Essa proposta demanda uma capacidade de imaginar a diferença radical, a projeção de nossas próprias organizações espaciais em formas exóticas, quase como as da ficção científica, de modos de produção desconhecidos. Mas para Lefebvre *todos* os modos de produção não são somente organizados espacialmente, mas também constituem modos distintos da "produção do espaço"; a teoria do pós-modernismo, porém, infere uma certa suplementariedade da espacialidade no período contemporâneo e sugere que há uma maneira segundo a qual, ainda que outros modos de produção sejam distintamente espaciais, o nosso foi espacializado em um sentido único, de tal forma que o espaço para nós é uma dominante existencial e cultural, uma característica tematizada e enfatizada, ou um princípio estrutural, em contraste marcante com seu papel relativamente secundário e subordinado (ainda que certamente não menos sintomático) em modos de produção anteriores[33]. Dessa forma, mesmo se tudo for espacial, essa realidade pós-moderna que nos cerca é de algum modo *mais* espacial do que qualquer outra.

É mais fácil ver *por que* deveria ser assim do que *como* poderia ser assim. A preferência pelo espaço entre os teóricos pós-modernos é, é claro, mais facilmente compreendida como uma reação previsível (e de geração)

contra a retórica oficial há muito tempo canonizada da temporalidade dos críticos e teóricos do alto modernismo, a reversão marcando a dramaticidade e o caráter visionário dos relatos da nova ordem e suas vibrações. Mas esse eixo temático não era gratuito e pode ser explorado, por sua vez, para verificarmos suas condições de possibilidade.

Na minha opinião, uma visada mais atenta do modernismo revelaria que a raiz de sua experiência distintiva da temporalidade está no processo de modernização e na dinâmica do capitalismo na virada do século, com suas maravilhosas novas máquinas (celebradas pelos futuristas e por muitos outros, mas não menos dramaticamente atacadas e demonizadas por outros escritores a quem também chamamos de "modernistas") que, apesar de tudo, ainda não colonizaram completamente todo o espaço social no qual aparecem. Arno Mayer nos lembra, com um choque salutar, a persistência do velho regime[34] até o século XX, e a natureza bastante parcial do "triunfo da burguesia" ou do capitalismo industrial no período modernista, que ainda era predominantemente rural e, pelo menos do ponto de vista estatístico, dominado pelos camponeses e senhores de terras com hábitos feudais, e em meio deles um raro automóvel faz um efeito destoante mas excitante, assim como a eletrificação intermitente e até mesmo as esparsas pirotecnias da aviação da Primeira Guerra Mundial. A primeira e a mais importante das oposições ainda não vencidas pelo capitalismo desse período é então a oposição entre o campo e a cidade, e os sujeitos ou cidadãos do período do alto modernismo são, em sua maioria, pessoas que viveram em mundos múltiplos e em múltiplos tempos — um *pays* medieval para o qual voltam nas férias com a família e uma aglomeração urbana cujas elites estão, pelo menos nos países mais avançados, tentando "viver de acordo com seu século" e ser tão "absolutamente modernas" quanto o consigam ser. O próprio valor do Novo e da inovação (como refletidos em tudo, das formas herméticas do Primeiro Mundo ao grande drama do Velho e do Novo levado a cabo de diversas formas no Segundo e Terceiro Mundo) pressupõe, de forma bem clara, a excepcionalidade do que é considerado "moderno"; ao mesmo tempo a memória profunda, que inscreve e marca a diferenciação da experiência no tempo e evoca algo como a intermitência de mundos alternados, pareceria depender também de um "desenvolvimento desigual" tanto de um tipo psíquico e existencial quanto de tipo econômico. A natureza é relacionada à memória não por razões metafísicas, mas porque ela evoca o conceito e a imagem de um modo de produção agrícola mais antigo, que podemos reprimir, lembrar vagamente ou recuperar de forma nostálgica em momentos de perigo ou de vulnerabilidade.

Nessas considerações está implícito o outro lado previsível, a saber, o desaparecimento da natureza e de sua agricultura pré-capitalista no pós-moderno, a homogeneização de um espaço social e de uma experiência agora uniformemente modernizada e mecanizada (onde o abismo entre as gerações passa pelos modelos dos produtos em vez de pelas ecologias de

seus usuários), e a triunfante realização da estandardização e da conformidade temida e fantasiada nos anos 50, mas que agora não mais constitui um problema para as pessoas que foram moldadas com sucesso por esse processo (e elas nem ao menos podem reconhecer ou tematizar o processo como tal). Esta é a razão pela qual fomos levados a definir o modernismo como a experiência e o resultado da modernização *incompleta*, e a sugerir que o pós-moderno começa a aparecer onde quer que o processo de modernização não tenha mais características arcaicas e obstáculos para superar, tendo já implantado triunfalmente sua lógica autônoma (para a qual, é claro, nesse ponto, a palavra *modernização* é equivocada, uma vez que tudo já é "moderno").

A memória, a temporalidade, a própria vibração do "moderno", o Novo e a inovação são então as vítimas desse processo no qual não só o *ancien régime* residual de que falava Mayer é obliterado, mas também a cultura clássica burguesa da *belle époque* é liquidada. A proposta de Akira Asada[35] é, então, ainda mais tristemente profunda do que sagaz: a figuração usual dos estágios do capitalismo (inicial, maduro, tardio ou avançado) é errônea e deveria ser revertida — os primeiros anos seriam agora designados como capitalismo senil, porque ainda têm a ver com os tradicionalistas enfadonhos de um mundo mais antigo; o capitalismo maduro ou adulto reteria então sua caracterização para refletir o sucesso dos grandes "barões da roubalheira" e aventureiros; enquanto o nosso período, até agora conhecido como tardio, poderia ser agora chamado de "capitalismo infantil", na medida em que, já tendo nascido nele, todos o tomam como dado, e, não tendo conhecido nenhum outro, a fricção ou resistência, o esforço de momentos anteriores, deram lugar ao livre jogo da automação e da fungibilidade dos mercados e dos consumidores múltiplos: patins e multinacionais, processadores de texto e, no centro das cidades, prédios pós-modernos, cuja estranheza dura apenas um dia.

Dessa perspectiva, no entanto, nem o tempo nem o espaço são "naturais", no sentido de que poderiam ser pressupostos metafisicamente (como uma ontologia ou natureza humana): ambos são conseqüências e pós-imagens projetadas de um certo estágio ou estrutura de produção ou de apropriação, de uma organização social da produtividade. Assim, no que diz respeito ao moderno, reconstruímos uma certa temporalidade a partir de seu espaço caracteristicamente desigual; mas a direção contrária não é menos produtiva e nos leva a um sentido mais articulado do espaço pós-moderno através da historiografia fantástica pós-moderna, como se dá nas desenfreadas genealogias imaginárias e nos romances que reembaralham as figuras e os nomes históricos como se fossem cartas de um baralho finito. Se faz algum sentido evocar uma "volta à narrativa" no período pós-moderno, essa "volta" pode pelo menos ser testemunhada em sua forma mais acabada aqui (do mesmo modo como o aparecimento da narrativa e da narratologia na produção teórica pós-moderna pode também ser identi-

ficado como um sintoma cultural de uma mudança mais básica que o mero descobrimento de uma nova verdade teórica). Nesse ponto, todos os precursores encontram sua posição em uma nova genealogia: as ligações de geração entre os escritores do Boom, como Astúrias ou García Márquez; a tediosa fabulação auto-referencial da efêmera "New Novel" anglo-americana; a descoberta, por historiadores profissionais, de que "tudo é ficção" (ver Nietzsche) e de que não pode jamais haver uma versão correta; o fim das "narrativas mestras" em um sentido bem semelhante, assim como o resgate das histórias alternativas do passado (os grupos silenciados, os trabalhadores, as mulheres, as minorias cujos poucos arquivos foram sistematicamente queimados ou expurgados de todos os lugares, exceto dos arquivos policiais) num momento em que as alternativas históricas estão em processo de desaparecimento; se quisermos ter uma história, daqui para diante só haverá uma de que poderemos participar.

Em resumo, a "historiografia fantástica" pós-moderna retoma o abrandamento representado por essas "tendências" históricas e as combina em uma estética original que parece ter duas variantes ou espirais espelhadas. Em uma delas, faz-se uma crônica (de uma geração ou de uma genealogia), cujas seqüências grotescas e personagens irrealistas, destinos irônicos ou melodramáticos, e pungentes (e quase cinematográficas) oportunidades perdidas imitam as reais ou, para sermos mais precisos, imitam os anais dinásticos de pequenos reinados e domínios bem distantes de nossa tradição "provinciana" (a história secreta dos mongóis, por exemplo, ou a de línguas balcânicas quase extintas, que antes eram o poder dominante em seu pequeno universo). Aqui, uma imitação de verossimilhança histórica vibra em meio a muitos padrões alternados, como se a forma ou o gênero da historiografia permanecessem (pelo menos em suas versões arcaicas), mas agora, por alguma razão, longe de projetar as restrições da fórmula, proporcionassem aos escritores pós-modernistas os mais fantásticos e desimpedidos movimentos da invenção. Nessa forma e conteúdo particulares — redes de esgoto reais cheias de crocodilos imaginários — as mais desenfreadas fantasias à Pynchon são consideradas como experimentos mentais com todo o poder epistemológico, e autoridade falsificável, das fábulas de Einstein, e como sendo de alguma forma capazes de recriar o sentido do passado real muito melhor do que qualquer um dos próprios "fatos".

Tais fabulações — que, como era de esperar, são saudadas por toda uma geração de ideólogos que, com toda complacência, mas também com muita satisfação, anunciam a morte do referente, se não o próprio fim da história — também demonstram claramente aquela liberação e euforia do pós-moderno a que já nos referimos, e pelas mesmas razões já apontadas. Essas fantasias históricas, ao contrário das de certas outras épocas (como no pseudo-romanesco shakespeariano do começo do século XIX), não visam essencialmente à desrealização do passado, ao alívio do peso dos fatos e da necessidade histórica, ou a sua transformação em uma charada com roupas

de época ou em uma diversão confusa sem conseqüências irrevogáveis. E certamente a historiografia fantástica do pós-moderno não busca, como fazia o naturalismo, diminuir os horrores dos acontecimentos históricos deterministas em termos do funcionamento de uma lei natural, vista do epiciclo de Mercúrio e, portanto, passível de ser recebida com a resignação estóica de uma força e uma concentração capazes de reduzir a um mínimo a angústia da decisão, e converter o pessimismo do fracasso nas cadências musicais descendentes mais gratificantes de uma visão de mundo wagneriano-schopenhaueriana. Mas esse novo jogo livre com o passado — o delirante monólogo ininterrupto de sua revisão pós-moderna por meio de várias narrativas de grupos fechados — obviamente também é alérgico às prioridades e aos compromissos, para não falar das responsabilidades, dos vários tipos entediantes de história partidária.

Ainda assim, essas narrativas podem ser vistas como estabelecendo uma relação mais ativa com a práxis do que o sugerido acima ou do que seria permissível na visão de uma teoria reflexiva mais literal da história: aqui a invenção da história substitui a história real. Trata-se de uma expressão mimética da tentativa de recuperar aquele poder e práxis através do passado e do que deve ser chamado de fantasia em vez de imaginação. A fabulação — ou, se preferirmos, a mitomania e as invencionices — é, sem dúvida, um sintoma da impotência histórica e social, do bloqueio das possibilidades que deixa muito poucas opções além das do imaginário. Entretanto sua própria invenção e inventividade endossam uma liberdade criativa em relação aos eventos, pelo simples ato de multiplicá-los, que não se pode controlar; aqui a agência sai de dentro do registro histórico para o processo de sua ideação, e novas séries múltiplas ou alternadas de eventos abalam as restrições da tradição nacional e dos manuais de história, cujas limitações e necessidades são condenadas por sua força paródica. Aqui, a invenção narrativa por sua própria implausibilidade torna-se uma figura para uma possibilidade mais ampla de práxis, sua compensação mas também sua afirmação na forma de uma projeção ou encenação mimética.

A segunda forma de narrativa historiográfica pós-moderna é, de certo modo, o inverso dessa. Aqui, a intenção puramente ficcional é enfatizada e reafirmada pela produção de pessoas e eventos imaginários e, no meio deles, o aparecimento e desaparecimento inesperados de figuras reais: a prática de Doctorow em *Ragtime*, com seus Morgans e seus Fords, seus Houdinis e Thaws e Whites, foi minha referência anterior[36], e pode ser mantida aqui, onde se transforma, no entanto, em característica de uma grande variedade de efeitos de colagem como esse, nos quais uma figura de jornal é colada em uma paisagem de fundo pintada, ou a fita impressa de uma estatística se desenrola em meio a uma narrativa doméstica. Esses efeitos não são meras réplicas de Dos Passos, que ainda respeitava a categoria da verossimilhança para seus indivíduos do mundo histórico; e nem esse tipo de história ficcional tem algo a ver com aquele outro produto característico da pós-moderni-

dade que chamei de filme de nostalgia, no qual o tom e o estilo de toda uma época se tornam, efetivamente, personagens centrais, os actantes e, em si mesmos, "indivíduos do mundo histórico" (com uma diminuição significativa na forma da grande energia imaginativa manifestada nos dois tipos de historiografia em questão).

O que se pode afirmar a respeito desse segundo tipo (no qual a fórmula bem conhecida volta à sua posição correta, e os sapos de novo se tornam "reais", enquanto os jardins se tornam imaginários) é que esse é exatamente o tipo de historiografia que tem coisas únicas a nos dizer a respeito do que aconteceu não só com a espacialidade pós-moderna, mas também, em primeiro lugar, com o sentido pós-moderno da história.

O registro da espacialidade aqui é de segundo grau, como conseqüência de uma especialização anterior — uma espécie de classificação ou compartimentalização intensificadas, que eu descreveria como uma divisão do trabalho mental em suas modalidades de exploração e mapeamento de um domínio. A fragmentação psíquica clássica — por exemplo, a separação da imaginação e do conhecimento — sempre foi uma conseqüência da divisão do trabalho no mundo social; agora, no entanto, são as próprias funções racionais ou do conhecimento da mente que se tornam internamente segmentadas e são destinadas a andares e salas diferentes.

Assim, por exemplo, podemos imaginar (em tais narrativas pós-modernas) a visita do grande arquiteto neoclássico prussiano Schinkel à nova cidade industrial de Manchester: essa idéia extravagante é historicamente possível e nos proporciona o charme relativamente pós-moderno de um episódio com sabor de fofoca (será que o jovem Stalin esteve em Londres? e Marx, incógnito, inspecionando a Guerra Civil americana?): Estou sonhando ou acordado? Mas o fundamentalmente pós-moderno nisso tudo é a incongruência da Alemanha romântica, com todo o brilho interior do realismo mágico de Caspar David Friedrich encontrando a miséria e a mais-valia de Engels na grande cidade fabril que surgia na Inglaterra industrial. Trata-se de uma justaposição de história em quadrinhos, parecendo um exercício de aluno de escola primária, no qual vários tipos de materiais disparatados são juntados de novas maneiras. No fim das contas, ocorre que essa visita também aconteceu na realidade, mas nessa altura somos tentados a nos lembrar da tirada de Adorno a respeito de outro assunto, a saber, que, "mesmo se fosse um fato, não seria verdadeiro". O sabor pós-moderno desse episódio recai sobre o "registro histórico" para desrealizá-lo e desnaturalizá-lo, e dotá-lo de algo como a aura fantástica da versão de Gabriel García Márquez da história da América Latina, sobre a qual Carpentier fez a observação correta, e famosa, de que se tratava, acima de tudo, de uma versão mágico-*realista* (*real-maravilloso*). Mas a questão agora é se tudo o que costumávamos chamar de história não se tornou exatamente isso. Esses são, no entanto, os efeitos culturais e ideológicos de uma estrutura cujas condições

de possibilidade estão precisamente na nossa impressão de que cada um dos elementos envolvidos, e desse modo combinados de forma incongruente, pertence a registros radicalmente distintos e diferentes: a arquitetura e o socialismo, a arte romântica e a história da tecnologia, a política e a imitação da antiguidade. Mesmo se esses registros estranha e dialeticamente coincidirem, como na questão do urbanismo, em que "Schinkel" é um verbete de enciclopédia assim como o livro de Engels sobre Manchester, nosso pré-consciente se recusa a estabelecer ou a reconhecer a ligação, pois essas referências vêm de diferentes arquivos.

A dissonância e a incompatibilidade têm de fato analogias "literárias", que é estranho redescobrir aqui, exatamente na área da realidade social e histórica. De fato, essa combinação incongruente nos lembra antes de mais nada uma discordância *genérica*, como quando um escritor ou um orador incorporam ineptamente um texto incompatível ou passam a usar um registro diferente de discurso. Na literatura, é claro, o desaparecimento dos gêneros como tais, assim como de suas convenções com as regras de leitura distintas que projetam, é uma história bem conhecida. Pareceria que, longe de terem se extinguido, os velhos gêneros, libertos como os vírus de seu ecossistema tradicional, agora se espalharam e colonizaram a própria realidade, que nós dividimos e arquivamos de acordo com esquemas tipológicos que não são mais os de assunto, mas para os quais o tópico alternativo do estilo parece de certo modo inadequado. Mas é certamente o "estilo" de um verbete de enciclopédia como "Schinkel" que simplesmente não combina com o estilo de "Engels", ainda que um computador com certeza apresentasse os dois sob a rubrica de "alemão", "século XIX" e assim por diante. Em outras palavras, os dois verbetes não "se combinam" ou se juntam no "mundo real", ou seja, no mundo do conhecimento histórico; mas eles se juntam no domínio do que estamos chamando a historiografia pós-moderna (um gênero cultural, portanto, ele mesmo separado genericamente de um outro, chamado de conhecimento histórico), em que se encontra precisamente sua interessante dissonância e o extravagante realismo mágico de sua justaposição inesperada que são o prazer extra a ser consumido.

Não devemos pensar que a narrativa pós-moderna transcende ou supera essa bizarra separação discursiva: esta última não deve ser entendida como uma "contradição" para a qual a colagem pós-moderna oferece algo parecido com uma "resolução". O efeito pós-moderno, ao contrário, ratifica as especializações e as diferenciações nas quais se baseia: ele as pressupõe e desse modo as prolonga e perpetua (pois se surgisse um campo de conhecimento genuinamente unificado em que Schinkel e Engels pudessem estar lado a lado, como, por assim dizer, um leão e um cordeiro, então toda a incongruência do pós-moderno desapareceria de vez). A estrutura confirma assim a descrição do pós-moderno como algo para o qual a palavra *fragmentário* ainda é um termo muito fraco e primitivo, e provavelmente o mesmo se dá com "totalização", uma vez que, em especial, não se trata mais agora da rup-

tura de uma totalidade orgânica preexistente mais antiga, mas antes do surgimento da multiplicidade de formas novas e inesperadas, uma série de eventos desconexos, tipos de discurso, modalidades de classificação e compartimentos da realidade. Esse pluralismo absoluto e absolutamente aleatório — e talvez devesse ser este o único referente para o qual reservar este termo carregado, uma espécie de pluralismo-realidade —, uma coexistência nem mesmo de mundos múltiplos e alternativos, mas de estranhos conjuntos não-relacionados, e de sistemas subautônomos cuja superposição é mantida perceptualmente como os planos de fundo alucinógenos em um espaço de tantas dimensões é, é claro, o que é reduplicado pela retórica do descentramento (que informa os ataques retóricos e filosóficos à "totalidade"). Essa diferenciação e especialização ou semi-autonomização da realidade é, então, anterior ao que acontece na psique — a esquizofragmentação pós-moderna em oposição às ansiedades e histerias modernas ou modernistas —, que assume a forma do mundo que modela e que busca reproduzir na forma da experiência e dos conceitos. Os resultados são tão desastrosos quanto os que seriam obtidos por um organismo natural relativamente simples, dado a camuflagens miméticas e tentando se aproximar da dimensionalidade a *laser* da *op-art* de um ambiente de ficção científica no futuro distante. Temos aprendido muito com a psicanálise e, mais recentemente, com o mapeamento especulativo das múltiplas e fracionadas posições do sujeito, mas seria uma pena atribuí-las a uma nova natureza humana inimaginavelmente complexa em vez de aos modelos sociais que as projetam: a natureza humana, e com ela a própria psique, como nos demonstrou Brecht, é capaz de uma infinita variedade de formas e de adaptações.

Ao mesmo tempo, as estruturas diferenciais distintas (formalizadas por Doctorow nos padrões menores, mas extraordinariamente sintomáticos, da historiografia em *Ragtime*) também ajudam a justificar nossa descrição da percepção pós-moderna em termos do *slogan* "a diferença relaciona". As novas modalidades da percepção parecem mesmo operar através da preservação simultânea de incompatíveis como esses, uma espécie de incomensurabilidade visual que não focaliza a vista, mas de forma provisória mantém a tensão entre as suas múltiplas coordenadas (de forma que, para quem pensava que a dialética era a produção de uma nova "síntese" de vários "opostos" pré-formados e pré-arranjados, calculados para se adequar sem esforço, tudo isso é, decerto, decididamente "pós-dialético").

Mas isso também tem que ser considerado um fenômeno *espacial* no sentido mais fundamental, uma vez que, qualquer que seja a proveniência dos vários itens combinados em sua incompatibilidade pós-moderna — quer venham de diferentes zonas do tempo ou de compartimentos irrelacionados do universo social e material —, é sua separação espacial que é percebida de forma mais intensa. Momentos diferentes do tempo histórico e existencial são aqui simplesmente arquivados em lugares diferentes; a tentativa de combiná-los até de forma localizada não passa por um movimento na es-

cala do tempo (apenas na medida em que o caráter espacial dessas figuras aqui deve ser levado em conta), mas movimenta-se de um lado para outro em um tabuleiro de jogos que conceituamos em termos de distância.

Portanto, o movimento de uma classificação genérica para a outra é radicalmente descontínuo, como mudar de canal nas televisões a cabo; e, de fato, parece muito apropriado caracterizar as séries de itens e a compartimentação em gêneros de sua tipologia como os vários "canais" nos quais a realidade é organizada. A mudança de canais, freqüentemente considerada pelos teóricos da mídia a própria epítome do aparato da atenção e da percepção pós-modernas, parece realmente nos proporcionar uma boa alternativa para o modelo psicanalítico das múltiplas posições do sujeito anteriormente evocado. Ele pode, é claro, ser mantido como um código alternativo no processo de transcodificação que é tão profundamente característico da teoria pós-moderna, e pode agora ser entendido como equivalente a se mudar de canal nos níveis perceptuais, culturais e psíquicos. "Nós" acaba sendo qualquer coisa em que estejamos incluídos, que confrontemos, habitemos ou por onde nos movimentemos habitualmente, desde que se entenda que, nas condições atuais, somos obrigados a renegociar incessantemente nossa movimentação por todos esses espaços ou canais, e tudo isso em um único dia joyciano. A representação literária dessa nova realidade seria então o *Tia Júlia e o escrevinhador*, a notável rememoração de Vargas Llosa da era dos seriados de rádio na América Latina, em que os programas diários começam lentamente a contaminar uns aos outros e a colonizar seus vizinhos, amalgamando-se nas mais alarmantes — mas também, como acabamos de ver, nas mais arquetipicamente pós-modernas — das maneiras: tal contaminação é o próprio protótipo do que podemos chamar o modo pós-moderno de totalizar.

Ela também caracteriza as modalidades do histórico e do político como tais, e é através da concepção de Lefebvre de um novo tipo de dialética espacial que vamos entender as estruturas precedentes como implicando mais do que padrões meramente culturais ou ficcionais. Pois nossa compreensão dos eventos atuais também se dá no interior dessa compartimentalização da realidade que evocamos ao tentar compreender as peculiaridades da escrita pós-moderna. Nunca foi fácil compreender o presente como história, uma vez que praticamente por definição os manuais todos pararam e foram publicados há um ou dois anos, mas uma coletividade politicamente consciente pode se manter atualizada através de um permanente escrutínio e de múltiplos comentários a propósito da peripécia mais recente e inesperada. Hoje, no entanto, a coletividade se recolheu às mídias e nos deixou, como indivíduos, privados até da sensação de estarmos sozinhos e de sermos individuais. O *flash* ocasional de entendimento histórico que pode incidir sobre a "situação atual" pode então ocorrer através da modalidade pós-moderna (e quase espacial) de recombinação das diferentes colunas de um jornal[38]: e é essa operação espacial que nós continuamos a chamar (usando uma lin-

guagem temporal mais antiga) de pensamento ou análise histórica. O derramamento de petróleo no Alasca, por exemplo, coloca-se lado a lado com a última missão israelense de "busca e destruição" no Sul do Líbano, ou vem logo depois dela na segmentação dos noticiários de TV. Esses dois acontecimentos ativam zonas mentais de referência e campos associativos completamente diferentes e irrelacionados, e isso não menos devido ao fato de que no interior planetário estereotipado do "espírito objetivo" atual o Alasca está em algum outro lado do globo físico e espiritual, distante do "Oriente Médio devastado pela guerra". Nenhum exame introspectivo de nossa história pessoal, e nenhuma inspeção das várias histórias objetivas (arquivadas sob as rubricas Exxon, Alasca, Israel, Líbano), seria em si o mesmo suficiente para desvelar a inter-relação dialética entre todas essas coisas, cujo episódio-Ur pode ser encontrado na Guerra do Canal de Suez, que determinou a construção de navios-tanque cada vez maiores, para circunavegar o cabo da Boa Esperança, e, por outro lado, sua seqüência, em 1967, uma seqüência que fixou a geopolítica do Oriente Médio em violência e miséria por mais de uma geração. Quero com isso dizer que traçar as origens comuns — algo evidentemente indispensável para o que normalmente consideramos um entendimento histórico concreto — não é mais uma operação exatamente temporal ou genealógica, no sentido da lógica anterior da historicidade ou da causalidade. A "solução" para esta "justaposição" — Alasca, Líbano — que não se transforma em uma charada até ser solucionada — Nasser e Suez! — não mais abre o espaço profundo da historicidade ou a temporalidade perspectiva do tipo da de Michelet ou de Spengler: esta se acende como um circuito em uma máquina caça-níqueis (e dessa forma antecipa uma historiografia futura do tipo "jogos de computador" ainda mais alarmante).

Mas se a história se tornou espacial, também se tornaram espaciais sua repressão e os mecanismos através dos quais evitamos pensar historicamente (o exemplo do Alasca, de fato, nos oferece um esquema para um tipo de leitura bem calculado para nos permitir ignorar as colunas contíguas do ponto de vista espacial); mas agora tenho em mente uma estética mais ampla da informação na qual as incompatibilidades genéricas detectadas na ficção pós-moderna adquirem um novo tipo de força na realidade pós-moderna, impondo um novo decoro peculiar, ou impassibilidade, segundo o qual a obrigação de não levar em conta os itens classificados em outras colunas ou compartimentos abre a possibilidade de construir uma falsa consciência que é taticamente muito mais avançada do que as velhas e primitivas táticas da mentira, e podem muito bem dispensar as tecnologias agora obsoletas e ptolomaicas da ideologia clássica. Essa é uma nova maneira de fazer a informação ficar mais difusa, tornando as representações improváveis, desacreditando as posições políticas e seus discursos "orgânicos" e, em suma, conseguindo separar, como expôs Adorno, os "fatos" da "verdade". A superioridade do novo método está em sua capacidade de coexistir perfeita e adequadamente com a informação e com o co-

nhecimento geral, algo já implícito na separação de subsistemas e assuntos nas várias partes irrelacionadas da mente, que podem apenas ser ativadas de forma localizada ou contextualizada ("nominalisticamente"), em momentos diferentes do tempo, e por várias posições de sujeito irrelacionadas, de tal forma que o tabu estilístico aqui se combina com a característica humana da finitude ("Só posso estar em um lugar — em um só discurso — ao mesmo tempo") para excluir não apenas os tipos anteriores de síntese, mas também os efeitos de estranhamento terapêuticos que costumavam resultar do confronto de uma evidência com uma outra aparentemente desconexa — como na reconstituição dramática de um crime em que duas testemunhas são repentinamente colocadas face a face.

"Pós-modernismo" é em si mesmo o exemplo primeiro do tipo de conceito que resulta de um sistema como esse, em que a realidade é organizada quase como aquelas células de ativistas políticos cujos membros têm acesso apenas a seus contatos mais imediatos. No interior desse "conceito", então, a coexistência de representações distintas que nós já conhecemos, mas cujas operações peculiares ainda não admiramos o suficiente, podem ser comparadas à esquizofrenia, se esta última for realmente o que Pynchon nos diz ser ("Dia a dia Wendel é menos ele mesmo e mais genérico. Ele entra em uma reunião do *staff* e, de repente, a sala está cheia de pessoas")[39]. Uma sala cheia de pessoas, de fato, nos solicita em várias direções incompatíveis, que nós seguimos todas ao mesmo tempo: uma posição de sujeito nos demonstrando a notável elegância global de suas formas e de sua vida cotidiana; uma outra se maravilhando com o avanço da democracia, com todas essas novas "vozes" vindo de partes do globo ou de estratos de classe antes inaudíveis ou silenciados (espere só um pouco e eles estarão aqui, juntando suas vozes a todo o resto); outras línguas mais rabugentas e "realistas" reclamando da incompetência do capitalismo tardio com suas construções delirantes de papel-moeda elevando-se para além de onde a vista alcança, sua Dívida, a rapidez das mudanças das fábricas sendo apenas igualada pela abertura de novas redes de lojas de *junk-food*, a intensificação da falta estrutural de habitação, de emprego, e aquele fenômeno bem conhecido da "decadência" ou da "praga" urbana, que a mídia envolve com o papel brilhante do melodrama e da violência pornográfica quando julga que o tema está perigosamente perto de ficar muito batido. Não se pode dizer que nenhuma dessas vozes contradiz as outras; apenas as proposições, mas nunca os "discursos", são capazes de fazer isso, e a identidade da identidade e da não-identidade não parece muito satisfatória para essa questão, a "coexistência" também não sendo um termo muito tranqüilizador, uma vez que implica a possibilidade última de uma colisão intergalática na qual a matéria e a antimatéria poderiam finalmente se encontrar e se dar as mãos. Até mesmo a hipótese de Brecht sobre Hollywood, de que lá Deus tinha economizado e planejado apenas um estabelecimento ("o paraíso: serve aos pobres e aos fracassados como o inferno"), é demasiado funcional, ainda que a noção da cidade, e daquela cidade

em particular!, realmente se coloque em nossa mente como uma das últimas "representações" em que podemos pensar: o pós-modernismo está vivo e muito bem nas butiques e nos pequenos restaurantes (sabemos que, na verdade, a maioria das encomendas a arquitetos pós-modernos são para remodelar restaurantes), enquanto as velhas realidades passeiam pela cidade em carros velhos ou a pé. Como uma ideologia que é também uma realidade, o "pós-moderno" não pode ser reprovado na medida em que sua característica fundamental é a separação radical de todos os níveis e vozes cuja recombinação em sua totalidade seria a única coisa capaz de invalidá-lo.

9. Decadência, fundamentalismo e alta tecnologia

Os últimos estágios desesperados de um esconde-esconde sugerem a presença de um armário final, em que a história (desmascarada como totalmente espacial em sua fantasia diacrônica) pode ainda ser achada, a despeito do silêncio soturno, por toda a casa, que nos pode levar a concluir que ela morreu, asfixiada por suas mordaças. Pode ainda não ser possível, no entanto, gerar a história a partir do próprio presente e dotar as projeções das fantasias de hoje e a satisfação dos desejos com a força, se não de realidade, pelo menos do que sustenta e inaugura as realidades, como Heidegger gostava de dizer (*stiften*).

Essas projeções correm em direções opostas, ainda que ambas possam ser detectadas no *corpus* mais substancial de tais sintomas — a ficção científica contemporânea. São direções que hesito em caracterizar como nossos velhos conhecidos, o presente e o futuro, mas talvez sejam as suas versões novas e pós-modernas, numa situação em que nem o passado nem o futuro têm muito direito legal de exigir nossa atenção ou responsabilidade. A decadência e a alta tecnologia são de fato a ocasião e as plataformas de lançamento para tais especulações, elas mesmas aparecendo sob disfarces e modalidades antitéticos.

Pois enquanto a alta tecnologia é onipresente e inevitável, particularmente em suas várias formas religiosas, a *decadência* constrange pela ausência, como um cheiro que ninguém menciona, um pensamento que todos os convidados se esforçam para não pensar. Poder-se-ia pensar que o mundo dos fones de ouvido e de Andy Warhol, dos fundamentalistas e da Aids, dos aparelhos de ginástica e da MTV, dos *yuppies* e de livros sobre o pós-modernismo, cabelos *punk* e cortes escovinha estilo anos 50, a "perda da historicidade" e o *éloge* da esquizofrenia, as mídias e a obsessão com o cálcio e o colesterol, a lógica do "choque do futuro" e os esquadrões contra-insurreição como novos tipos de grupos sociais teriam todas as qualificações para serem considerados bem decadentes aos olhos de qualquer observador marciano de bom senso; mas é piegas falar assim, e uma das outras realiza-

ções táticas do sistema discursivo pós-moderno é o fato de ter relegado o *laudator temporis acti* para um depósito de personagens literárias não mais plausíveis ou críveis. É certo que onde a antiga norma se tornou apenas mais um "estilo de vida" a categoria do excêntrico perde sua razão de ser; mas os modernos ainda tinham esse conceito, que eles encenavam de uma maneira que em nossa época apenas o grande *Satyricon*, de Fellini, recupera, sob o disfarce de um "filme de nostalgia" sobre o Império Romano tardio, com esta diferença significativa: a nostalgia pode de algum modo ser real, e nesse caso ela tem que ser identificada com uma espécie de sentimento até agora desconhecido e inclassificado (a menos que tudo seja simplesmente um *remake* com roupas de época de *A doce vida*, e, nesse caso, Fellini seria apenas um outro moralista sem interesse, algo que seu filme refuta ao escapar triunfalmente do *páthos* narcisístico de sua contrapartida contemporânea). Fellini consegue aqui construir uma máquina do tempo na qual nós ainda podemos ver de relance não o mundo como era vivido pelos romanos decadentes da era de prata, mas o mundo dos alto-modernistas (pelo menos em seu primeiro estágio, o simbolista), que, ao contrário de nós, ainda podiam pensar o conceito de decadência de forma concreta e com força flaubertiana. Porém, como Richard Gilman[40] observa com pertinência, os romanos em questão não tinham tal conceito, ao contrário do personagem na peça que anuncia que vai partir para a Guerra dos Trinta Anos, mas como nós, os pós-modernos, estavam muito longe de se cutucarem a cada minuto para lembrar que viviam "na Decadência".

Gilman vai além, e nos diz que devíamos parar de usar esse conceito nocivo, sem perceber que todo mundo já parou de fazê-lo há muito tempo, mas esse conceito ainda nos proporciona um laboratório interessante em que se pode observar o comportamento peculiar desse fenômeno chamado de "o sentido da diferença histórica". O paradoxo nos problemas conceituais colocados pela representação de Fellini tira sua força motora de paralogismo antes de mais nada dos paradoxos da diferença: os "decadentes" sendo tão diferentes de nós quanto, em outro sentido, são de alguma forma o mesmo que nós, e os veículos para nossa identificação simbólica disfarçada. Mas a "decadência", nesse sentido e como um tema ou ideologema, não é apenas a sala de um museu imaginário (abrigando uma "cultura" mais específica, por exemplo, que a dos polinésios); nem se trata, como Gilman pensa, de uma teoria que inclui pressuposições sobre a saúde ou o equilíbrio psíquico ou racial. Trata-se de uma derivação secundária do que os alemães chamam de *Geschichtsphilosophie*. Infelizmente, portanto, temos que começar daí e achar um caminho que nos leve aos romanos de Des Esseintes ou de Fellini; é uma tarefa que envolve uma reflexão sobre a especificidade dos "tempos modernos" e das maneiras pelas quais eles se definem através de sua própria diferença do resto da história, algo que Latour convenientemente rebatizou há pouco tempo de "o Grande Divisor" (como se não bastasse o grande número deles ainda por aí!), mas o que é algumas vezes também chamado de o "Ocidente e o

resto", ou também conhecido como a Razão Ocidental, a metafísica ocidental ou, de fato, a própria Ciência (a preocupação central de Latour), sobre a qual é desnecessário especificar de antemão que se trata da ocidental (exceto para os leitores de Joseph Needham ou de Lévi-Strauss). Latour preparou um fantástico quadro de sinônimos e disfarces dessa visão do excepcionalismo do Ocidente, e vamos encontrar nele uma série de velhos amigos marxistas:

o mundo moderno
secularização
racionalização
anonimato
desencantamento
mercantilismo
otimização
desumanização
mecanização
ocidentalização
capitalismo
industrialização
pós-industrialização
tecnicização
intelectualização
esterilização
objetificação
americanização
cientificação
sociedade de consumo
sociedade unidimensional
sociedade sem alma
loucura moderna
tempos modernos
progresso[41]

É claro que Latour condensou nessas posições vários estágios históricos, algo que apenas enfatiza a continuidade mais funda das situações de onde elas vêm e as quais elas expressam; ao mesmo tempo, a cumplicidade da esquerda e do marxismo com a perpetuação desse mito do excepcionalismo do Ocidente é colocada aqui de forma muito clara para quem quer que se tivesse esquecido das páginas do *Manifesto comunista* dedicadas à celebração do novo e da dinâmica historicamente única do próprio capitalismo. Mas, na minha opinião, é o próprio modernismo (ou antes, a "modernidade", se não for a "modernização") que se acusa aqui, a novidade estando na associação do marxismo com tudo isso, como apenas mais um modernismo.

De fato, o aspecto dos estágios do materialismo histórico pode ser reestruturado de forma não-convencional, o que modifica a sensação de ruptura total entre o capitalismo (e o socialismo) e os assim chamados modos pré-capitalistas de produção, que freqüentemente (e corretamente) sentimos estar presente no marxismo. De fato, de acordo com a tradição, um certo número de rupturas acentuadas se colocam, ao longo do *continuum* histórico, como um verso cujo metro ou liberdade relativa hesitamos em classificar. O marxismo na verdade coloca uma espécie de ruptura entre as sociedades tribais (caçadores e coletores, comunismo primitivo) e aqueles modos de produção posteriores (incluindo o capitalismo), em que o poder do Estado (e também a mais-valia, a escrita, a divisão entre trabalho manual e intelectual e assim por diante) está presente. Ele postula um outro tipo de ruptura entre as sociedades de poder pré-capitalista e aquela dinâmica muito especial do capitalismo, com sua infinita expansão ("tanto colocando um limite *específico* para si mesmo quanto, por outro lado, alçando-se para além de *qualquer* limite")[42] que, pode-se dizer, reinventa a história de uma nova maneira e também constitui uma forma incomparável, e até hoje nova, de imperialismo social; essa por certo é a ruptura que Latour tem em mente. Ao mesmo tempo, é necessário colocar ainda uma ruptura entre o capitalismo e o socialismo, no sentido de que este último reinventa, em nível novo e mais alto, formas e experiências coletivas, o que o torna mais propriamente comparável às formações sociais pré-capitalistas e, nesse aspecto, diferente da fragmentação e do individualismo do capitalismo *per se* (ainda que, num movimento hegeliano, o socialismo também reivindique a possibilidade de reter a nova riqueza de subjetividade individual desenvolvida sob o sistema de mercado). Mas essa seqüência, como é apresentada tradicionalmente, e mesmo hoje, quando não estamos mais preocupados com suas tonalidades darwinianas (evolução unilinear ou evolução multilinear), ainda coloca questões embaraçosas que não são de todo resolvidas pela noção dialética de que o capitalismo inaugurou um novo tipo de história global, cuja própria lógica é "totalizante" no sentido estrito: com o resultado de que, embora antes houvesse histórias — muitas delas, e não-relacionadas —, agora há, tendencialmente, apenas uma, num horizonte cada vez mais homogêneo, até onde a vista alcança.

Uma leitura cuidadosa do *Manifesto*, no entanto, sugere uma maneira um tanto diferente de pensar a visão de Marx do capitalismo como um estágio, pois ele pode ser entendido como uma espécie da enorme caixa-preta, "o mediador evanescente", um laboratório extraordinariamente complexo, distendido e desenvolvido temporalmente, por onde os povos pré-capitalistas têm que passar a fim de ser reprogramados e retreinados, transformados e desenvolvidos, em seu caminho rumo ao socialismo. Essa leitura (que, embora estrutural, continua sendo dialética) redistribui agora as características de diferença radical em relação às séries mais antigas; ela exclui as questões sobre que tipo de sociedade, caráter coletivo ou cultura o capitalismo envolve, uma vez que este é visto agora como um processo em vez de propria-

mente um estágio: finalmente, ela nos obriga a reconsiderar as características atribuídas ao pós-modernismo de forma funcional, como formas novas e intensificadas de uma tendência estrutural que Marx, como se sabe, descreveu em termos de separação e disjunção, redução, desagregação, desapropriação e similares.

Voltando às outras variantes da experiência moderna, no entanto, já vimos a maneira pela qual a modernidade é una, pelo menos em seu sentido da diferença e da mudança iminente, seja a iminência do mundo objetivo, seja a da própria psique:

> Não eu mesmo, não eu, mas o vento que passa por mim!
> Um vento forte está soprando a nova direção do Tempo.
> Se ao menos eu o deixasse me levar, me carregar, se ao menos ele me carregasse!
> Se ao menos eu fosse sensível, sutil, ah, dom alado e delicado!
> Se ao menos, o melhor que poderia acontecer, eu me submetesse e fosse levado
> Por esse vento forte, forte, que abre seu caminho no caos do mundo
> Como um cinzel forte, um cinzel primoroso, como uma lâmina em cunha;
> Se ao menos eu fosse afilado e firme, como a curvatura da cunha
> Levado por golpes invisíveis,
> A pedra se quebraria, chegaríamos ao maravilhoso, encontraríamos as Hespérides[43].

Trata-se de uma iminência existencial que é intercambiável com tantas expressões de um sentido de mudança objetiva, que acompanha o desapreço pelos remanescentes do antigo e um sentimento de que, além de ser uma libertação e uma liberação, o Novo é também uma obrigação: algo que cada um precisa fazer por si próprio para ser digno da ocasião e merecedor do mundo novo que tendencialmente está para surgir. Mas esse é um mundo cujos sinais mais claros tendem a ser tecnológicos, ainda que suas exigências e reivindicações sejam subjetivas e envolvam a obrigação de produzir pessoas novas, formas totalmente novas de subjetividade. É também, como nos lembra John Berger[44], um mundo cuja promessa utópica será arruinada pela Primeira Guerra Mundial, salvo no agora mais restrito e direcionado canal da mudança sistêmica, da revolução política e social, agora sintetizada historicamente pela Revolução Soviética e sua notável nova efervescência cultural *modernista*. Este não é o lugar para celebrarmos esse fermento, salvo para observar que ele não só oferece uma distinção estrutural fundamental com relação ao pós-moderno (no qual, em sendo tudo novo, ou melhor, em nada mais sendo "velho", a excitação da questão fica forte e dialeticamente diminuída), mas também que o ponto de observação do pós-moderno deveria nos proporcionar novas perspectivas sobre uma herança modernista agora clássica. O que parece ser pelo menos possível afirmar é que a modernidade é inseparável desse sentimento de diferença radical aqui em exame: os mo-

dernos sentem-se como pessoas radicalmente diferentes daquelas das tradições capitalistas mais antigas, ou daquelas das áreas coloniais do globo, contemporâneas do modernismo (e do imperialismo). O que é ofensivo aqui para outras sociedades e outras culturas (e, não parece supérfluo acrescentar, para outras raças) será agora complicado pela maneira como várias outras sociedades interiorizam esse dilema e, em suas várias modalidades, vivem o drama do Velho e do Novo com uma ansiedade dramática. Mas a perfeição da grande máquina do capitalismo (incluindo sua indústria) certamente não é um mérito pessoal dos europeus brancos do Norte (freqüentemente protestantes); trata-se de um acidente das circunstâncias e estruturas históricas (condições de possibilidade), sobre as quais deveria ser uma tautologia acrescentar que nelas os "educadores" já foram, por definição, reeducados, uma vez que entre as novas tecnologias que o capitalismo produz e desenvolve está a humana: a produção de "trabalho produtivo".

Ainda assim, mesmo essa descrição, que não envolve mais nenhum tipo de eurocentrismo, coloca e pressupõe a diferença absoluta do próprio capitalismo. O que se quer observar, a respeito de um pós-modernismo global no qual diferenças desse tipo são teoricamente repudiadas, é que sua própria condição de possibilidade postula uma *modernização* de outros segmentos do globo muito maior do que na era moderna (ou do imperialismo clássico).

De onde vem, então, a estranha sombra ou opacidade no interior do moderno da própria decadência? Por que deveria um povo orgulhoso e moderno — ou modernista —, na melhor das hipóteses meramente apreensivo devido ao caráter insuficiente da modernização, abrigar essa fantasia secreta de uma lânguida e neurastênica diferença, com a qual eles então vão onerar as mais antigas províncias do seu império, para não falar de seus próprios artistas e intelectuais culturais "mais avançados"? A decadência é, claramente, algo que tanto resiste à modernidade quanto vem depois dela, como um destino futuro no qual todas as promessas do moderno se afrouxam e desembaraçam. Esse conceito fantasia a volta de todas as mais estranhas comidas e até das seitas religiosas, depois do triunfo do secular, do *homo economicus* e do utilitarismo: é assim o fantasma da superestrutura, da própria autonomia cultural, que assombra a onipotência da base. Assim, a "decadência" é, de certo modo, a própria premonição do pós-modernismo, mas sob condições que tornam impossível predizer essa conseqüência com qualquer acuidade sociológica ou cultural, e por isso desviando o sentido vago do futuro para formas mais fantásticas, todas emprestadas dos deslocados e dos excêntricos, dos pervertidos e dos outros, ou dos alienígenas do sistema presente (o moderno). Na história, finalmente, ou melhor, no inconsciente histórico, a "decadência" se apresenta diante de nós como a alteridade inerradicável do passado e de outros modos de produção — uma alteridade colocada pelo capitalismo como tal, mas que agora ele experimenta, como se fossem velhas fantasias, uma vez que aqueles antigos decadentes (que

não têm nenhum conceito de decadência) são os outros de um outro, a diferença da diferença: eles olham para seu ambiente com nossos olhos, só vendo o que é morbidamente exótico, mas acumpliciados e finalmente infectados por aquilo, de tal forma que os papéis lentamente revertem, e somos nós, os modernos, que nos tornamos "decadentes" contra o pano de fundo das realidades mais naturais da paisagem pré-capitalista.

Onde a natureza desapareceu, e com ela a própria "alteridade" que se poderia achar ofensiva na *hubris* e na ideologia excepcionalista da modernidade, o conceito de decadência também desaparece, não estando mais disponível para caracterizar e expressar nossas reações ao pós-moderno. O que parece persistir, por outro lado, é o cenário historiográfico de todos esses "fins do mundo", que parecem responsáveis pela ressonância particular do momento decadente e, digamos assim, sua nota peculiar. O capitalismo tardio é, nesse sentido, um nome errôneo, na medida em que "tardio" não produz nenhuma das sugestões de *fin-de-siècle* ou de tardo-romano, nem seus sujeitos são imaginados como pessoas exaustas e incapazes de tranqüilidade, dado o excesso de experiência e de história, de *jouissance*, e de demasiadas operações intelectuais e científicas ocultas. Temos, de fato, todas essas coisas, mas depois disso tudo nós fazemos *jogging* para refrescar enquanto os computadores nos aliviam da obrigação terrível de distender nossa memória como uma bexiga cheia, retendo todas essas referências enciclopédicas.

Não obstante, a imaginação da catástrofe ainda retém as formas de uma categoria de futuro próximo e distante: se a ameaça nuclear se tornou mais distante, em compensação o efeito estufa e a poluição ecológica são cada vez mais vivos. O que precisamos saber é se essas ansiedades e narrativas, nas quais está investida essa imaginação, realmente "intentam" o futuro (no sentido técnico de Husserl, de colocar um objeto genuíno) ou de algum modo se retorcem e voltam para alimentar nosso próprio momento no tempo. A visão paradigmática de tudo isso, o filme australiano *Road warrior* (que parece ter herdado a tradição local derivada de *On the beach* e do sentido geográfico de ser o último da fila para a nuvem atômica) retrata o que os russos chamam de um "tempo de desordens", uma ruptura da civilização, uma anarquia universal e regressão ao barbarismo, que, como as jeremiadas mais simplórias da própria decadência, poderia simplesmente ser considerado um comentário pouco original e uma sátira sobre o estado de coisas, da crise do petróleo aos assaltos e à cultura das tatuagens.

Freud nos ensinou, no entanto, que a totalidade manifesta de uma fantasia ou de um sonho (algo que podemos expandir para incluir a mesmerização desse tipo de artefato cultural) não é um guia confiável, salvo pela inversão e negação, para o significado do conteúdo latente: sonhos com pessoas queridas que já morreram revelando-se apenas a satisfação de desejo de alguma outra coisa completamente diferente. Uma vez sugeri[45] que poderíamos pensar em uma implicação estrutural muito mais condensada e lógica

do que essa, na qual as características mórbidas do conteúdo manifesto desempenhavam um papel muito mais imediato e funcional ao desviar-nos de qualquer coisa no conteúdo latente que pudesse ferir nossa auto-estima (ou nossos papéis internalizados). A ocasião desse comentário era um filme de ficção científica feito para a televisão no qual um grupo de espeleólogos, por um feliz acaso, escapa de uma catástrofe universal (resultado dos eflúvios nocivos de meteoros, ou de uma nuvem de gás venenoso de efeito rápido, não me lembro mais qual). Foi mais conveniente para os realizadores do filme que os corpos das vítimas, assim como todos os outros materiais orgânicos mortos, tivessem sido volatilizados na hora, sem deixar nem mesmo uma pequena e, reveladora, pilha de pó. As últimas pessoas na face da Terra, então, emergiram em uma paisagem ameaçadora, na qual podiam encher o tanque de seus carros sem pagar e pegar comida das prateleiras das lojas vazias; a Califórnia, para eles, tinha voltado a um estágio de paisagem paradisíaca, livre da superpopulação, e os sobreviventes se estabelecem em uma existência idílica, pastoral e comunitária, bem parecida com os fins (na minha opinião) utópicos dos vários apocalipses de John Wyndham. O filme oferecia então terror existencial e dor melodramática, tendo como pano de fundo a redução da competição e uma forma de vida mais humana. Chamo a esse tipo de filme satisfação do desejo utópico vestida com a pele de lobo da distopia, e penso que é apenas justo e prudente, no que diz respeito aos lados mais desagradáveis da natureza humana, examinar vigilantemente pesadelos aparentes desse tipo procurando traços daqueles impulsos mais egoístas e diferenciados para a satisfação pessoal ou coletiva que Freud encontrou vivendo insaciáveis em nosso inconsciente.

Road warrior, é claro, tem outras características que o separam de uma narrativa simplória pós-atômica (do tipo de *A boy and his dog* ou *Glenn and Rhonda*): particularmente sua perspectiva temporal converte sua narrativa de um futuro próximo em uma narrativa de futuro distante, dotando o presente com as dimensões lendárias de tipo quase místico ou religioso (algo então completado e terminado, com todos os pingos nos is, no mais claramente cristológico *Terminator*). Porém, mais tarde, fantasias mais urbanas abrem o jogo, e não é só o esplendor visual de *Blade runner* que sugere um consumo de imagens mais familiar (mas não menos suntuoso e gratificante), que tem pouco a ver com os futuros, fantasiados ou não, mas tudo a ver com o capitalismo tardio e alguns de seus mercados favoritos.

Na minha opinião, o filme "significa" (talvez essa não seja a melhor palavra) não o colapso da alta tecnologia em um futuro distante cheio de problemas, mas antes sua conquista. Como representações, tais filmes pós-modernos distópicos parecem nos oferecer pensamentos e hipóteses sobre o futuro, e esses pensamentos e hipóteses são certamente bastante plausíveis, exceto pelo que podemos chamar de o princípio de Adorno, que é ativado instantaneamente tanto pelo futuro quanto pela atualidade, a saber: se no fim estes se revelam ser os fatos, eles podem não ser necessariamente verda-

deiros. Mas tais filmes não nos dão para consumir prognósticos inconsistentes e esses boletins meteorológicos distópicos, e sim a própria alta tecnologia e seus efeitos especiais. O próprio J. G. Ballard, um dos maiores distopistas pós-contemporâneos, encontrou uma fórmula fantástica para tais projeções estéticas: elas alcançaram, diz ele, um nível de tecnologia suficientemente avançado para retratar a tecnologia avançada em declínio. A verdadeira tecnologia avançada significa atingir a capacidade de mostrar a historicidade da própria alta tecnologia: *Wesen ist was gewesen ist* (a negação é determinação); não se pode dizer o que é uma coisa até que ela se transforme em outra; não o fim da arte, mas o fim da eletricidade, e todos os computadores entrando em pane. Esse pensamento dá um significado novo e especial para um momento memorável em *A regra do jogo*, quando, no clímax de uma festa no castelo, agora infiltrada por esqueletos acenando com suas lanternas e celebrando a mortalidade ao som da *Danse macabre*, de Saint-Saëns, a gorda senhora pianista, com as mãos no colo, pode ser vista olhando embevecida e melancólica para a autonomia esquelética do teclado, atrás do qual as cordas do piano assumiram o controle total. Essa é uma fábula da obra de arte nesse estágio particular de sua reprodução mecânica, olhando para seu próprio poder alienado com fascinação mórbida. O pós-moderno, no entanto, alcançou um estágio mais avançado do que esse; ao contrário do deleite do moderno em seus projetos de máquinas que operam maravilhas, seu deleite com o colapso dessas máquinas no ponto crítico está sujeito aos mais graves mal-entendidos se não percebermos que é precisamente assim que a tecnologia pós-moderna consome e celebra a si mesma.

Temos, então, que postular uma espécie de bônus de prazer suplementar no excesso da imagem tecnológica: uma vez que aqui a alta tecnologia é identificável não apenas no conteúdo (as coisas ostensivamente do futuro filmadas e depois projetadas para um público embotado), mas no próprio processo, na natureza desse estoque e desse equipamento, nas qualidades da imagem material e no sucesso dos "efeitos especiais" que, como nos paradoxos da "suspensão da descrença", são julgados através da negação da negação como não "reais", e daí por diante são avaliados de acordo com a quantidade de milhões de dólares gastos em sua construção (de fato sabe-se muito bem que os grandes sucessos de bilheteria são principalmente obtidos por novos e incríveis "efeitos especiais", enquanto cada um desses novos construtos é acompanhado de muita publicidade secundária sobre como foram feitos, seus engenheiros, suas novidades e assim por diante). "Efeitos especiais" são então uma espécie de caricatura crua e emblemática da lógica mais funda de toda a produção de imagens contemporâneas, nas quais fica cada vez mais difícil e sutil distinguir entre nossa atenção ao conteúdo e nossa apreciação da forma. "A forma cara" — em vez da "forma significativa" anterior — agora é certamente a senha para essas mercadorias peculiares, cujo valor de troca se tornou, através de uma complexa espiral suplementar, uma mercadoria em si mesma. (Essa é uma maneira um tanto diferente — e mais

clássica — de falar do tipo de conotação de *status* que foi primeiro analisada por Veblen, depois codificada pela sociologia acadêmica e finalmente, em nossos dias, reinventada de maneiras novas e instigantes por Pierre Bourdieu: em uma sociedade com hierarquias internas em colapso, a noção de *status* se torna incerta; mas a universalização dos efeitos formais discutidos acima — o que foi chamado de "bônus da alta tecnologia" — explica por que tais noções puderam se tornar atraentes de novo.)

A abstração desse processo — no qual a produção de mercadorias alcança novos níveis de segundo grau e parece se propagar para seus estágios anteriores — sugere paralelos com o sistema de crédito e com as teorias do papel-moeda nas práticas correntes da bolsa de valores. Entretanto, se não quisermos voltar a um determinismo tecnológico, seria necessário examinar a estrutura da nova tecnologia para verificar sua capacidade de sustentar um investimento libidinal deste tipo: um júbilo com os novos poderes anacrústicos que se distinguem das velhas máquinas (motor de combustão, elétrico etc.) por seu caráter não-antropomórfico e que por isso dá ocasião a formas de idealismo completamente diferentes das clássicas. Pode-se ainda estabelecer paralelos estruturais entre essas novas máquinas "informacionais", que não são nem torpemente físicas nem "espirituais" em nenhum dos sentidos que esses termos tinham no século XIX, e a própria linguagem, cujos modelos se tornaram preponderantes no período pós-moderno. Desse ponto de vista, não seria o caráter informacional dessa nova tecnologia que inspira uma meditação sobre a linguagem e incita as pessoas a construir novas ideologias centradas nela, mas antes os próprios paralelos estruturais entre dois fenômenos igualmente materiais que se furtam à representação física mais antiga.

Além disso, na medida em que a religião sempre foi um dos princípios através dos quais a modernidade se reconhecia e especificava sua própria diferença, pode não ser inapropriado investigar o seu estatuto na nova dispensação pós-moderna, na qual — da mesma maneira que sua célebre falta de historicidade aparentemente gerou um grande número de "voltas à história" — os *revivals* religiosos também parecem ser endêmicos, sem que nos demos ao trabalho de tomá-los em seu sentido manifesto. Já em Weber, no entanto, a religião era marca de diferença, ao mesmo tempo que algumas religiões pareciam ter mais afinidades com um modernismo prestes a erradicá-las do que outras, que tinham uma disposição mental tenazmente conservadora e um caráter incorrigivelmente tradicionalista. Quanto a estas, pode-se dizer que as campanhas modernistas de laicização e esclarecimento as reforçaram e fortaleceram, e assim elas atingiram uma vida- e um mundo-objeto nos quais esses tradicionalismos religiosos são cada vez mais destituídos de legitimação. No entanto, na atmosfera plácida do pós-modernismo e, sem nenhum esforço, mais secular do que qualquer modernismo poderia desejar, tais tradicionalismos religiosos parecem ter se evaporado sem deixar vestígios, como o velho autoritarismo clerical do Quebec

sob a pragmática Revolução Silenciosa, enquanto as mais estranhas e inesperadas formas do que agora é muitas vezes chamado de "fundamentalismo" florescem de forma virtualmente aleatória, aparentemente obedecendo a outras leis climáticas e ecológicas.

Seria abusivo ou sentimental explicar essas novas formações religiosas através de um apelo a um apetite universal pelo espiritual, numa situação em que a espiritualidade virtualmente por definição não existe mais: a definição em questão é, de fato, a do próprio pós-modernismo. Uma das maiores realizações do pós-modernismo é a completa erradicação de todas as formas do que costumava ser chamado de idealismo, nas sociedades burguesas e até nas pré-capitalistas. É claro que isso significa, de passagem, que é inútil nos preocuparmos com o materialismo, surgido como o corretivo e a terapia do idealismo, e que não encontra mais muito o que fazer, nem vale a pena acusar o pós-moderno de "materialista" no outro sentido, o sentido consumista e norte-americano do termo, uma vez que não é possível imaginar nenhuma outra conduta contrastante em um mundo totalmente mercantilizado. Os problemas, nesse meio-tempo, que um marxismo mais antigo tem confrontado nos últimos anos, certamente advêm de sua afinidade com as várias formas de idealismo que ele estava acostumado a denunciar e que não existem mais. No que diz respeito aos fundamentalismos religiosos, Martin Harris dedicou parte de um libelo apaixonado e incongruente contra os tempos pós-modernos[46] a uma denúncia da ênfase dos novos fundamentalismos no sucesso de qualquer espécie (na vida, na liberdade ou na busca da felicidade — e acima de tudo financeiro), nos recordando que nenhuma religião humana anterior tinha jamais valorizado tais coisas. Mas a questão mais "fundamental" parece ser a questão do passado e da tradição, e de como as novas religiões compensam sua ausência irreparável na superficialidade da nova ordem social.

Pois para mim é axiomático que o que agora é chamado de fundamentalismo é também um fenômeno pós-moderno, o que quer que ele possa pensar que pensa sobre um passado mais puro e autêntico. A revolução iraniana, que se tornou islâmica e clerical, foi certamente contra o xá como um agente de modernização — e nisso ela foi tão antimoderna quanto é pós-moderna em sua insistência em ter todas as características básicas de um Estado industrializado e burocrático. Mas o paradoxo da repetição freudiana pareceria aplicar-se inversamente ao tradicionalismo como um programa pós-moderno (ou mesmo moderno) — na medida em que com um deles não se pode nunca realmente ter uma "primeira vez" e com o outro não se pode imaginar nenhuma restauração que realmente possa ser considerada tradicional ou autêntica. As restaurações modernistas parecem ter produzido uma forma modernista de tradição que pode ser mais acuradamente descrita como uma das variedades dos diferentes fascismos; as pós-modernas parecem ter muito em comum com o que a esquerda chama de "os novos movimentos sociais"; na verdade eles se constituem em

várias formas e variedades daquelas, e nem todos são reacionários — como atesta a Teologia da Libertação.

Em termos pós-modernos, o que torna tão difícil discutir "religião" quanto localizar conceitos cognatos da experiência tais como o "estético" e o "político" é a problematização das noções de crença no universo social pós-moderno, bem como o desafio teórico a essas doutrinas irracionais que se autoconfirmam de maneira peculiar na área conceitual, em que é como se a "alteridade" inerente à doutrina da crença a destinasse à erradicação. É claro que a crença (assim como a ideologia clássica) sempre recendeu a uma retórica da profundidade e se colocou como particularmente resistente à persuasão e aos argumentos racionais; sua posição ontológica no domínio intelectual mascarava, a meu ver, as características mais estranhas e básicas desse pseudoconceito, que são sempre atribuíveis às outras pessoas (mesmo como um crente, "eu" mesmo nunca realmente acredito o suficiente, ou algo assim nos diz Pascal)[47].

O próprio conceito de crença é uma das vítimas de um período em que a alteridade — a diferença valorizada resultando em um excepcionalismo do presente, com a subalternidade do passado e de outras culturas — é entendida e criticada como uma das pedras de toque do moderno e como uma de suas mais caras superstições a respeito de si mesmo. A consciência limpa do pós-moderno nesse aspecto não foi paga, é claro, ao preço de abdicação por princípio da infra-estrutura tecnológica e científica na qual a pretensão à diferença da modernidade se baseava; em vez disso, está sendo paga a prestação e disfarçada pela transformação representacional dessa infra-estrutura em que o processador de textos substitui a linha de montagem na imaginação coletiva.

Mas os pós-modernismos religiosos constituem um retrocesso de um sentido modernista de diferença social e cultural, pago a um preço altíssimo e percebido com muita profundidade, sendo um fenômeno tão considerável quanto os culturais e sociais; se o "gênero", a distinção burguesa e o raciocínio científico são formas de diferença que nossos ancestrais do Primeiro Mundo consideravam realizações únicas, mas que nós herdamos com muito desagrado e nos pusemos a desmantelar, assim também um modernismo religioso nos oferece o espetáculo de uma hermenêutica teológica de grande refinamento, dotada de uma casuística elaborada e flexível, que não pode ter um apelo muito grande numa era que despreza a hermenêutica e tem muito pouca necessidade da casuística.

Pois o modernismo teológico parece compartilhar com os outros modernismos seu sentido constitutivo de uma alteridade ou diferença radical em relação ao passado que nos constitui como pessoas modernas: aquele sentido de que, portanto, todos os que foram antes de nós não eram modernos, mas tradicionais, e nesse sentido radicalmente diferentes em suas formas de pensar e se comportar. Todos os outros mundos mais velhos morrem e se tor-

nam radicalmente "outros" com relação a nós, no momento do nascimento da verdadeira modernidade. Então os modernos, com sua religião do novo, acreditavam que eram de algum modo diferentes de todos os outros seres humanos que já viveram no passado — e também desses seres humanos não-modernos ainda vivos no presente, como os colonizados, as culturas atrasadas, as sociedades não-ocidentais e os enclaves "não-desenvolvidos". (Para o pós-moderno, então, a ruptura se dá ou não com uma suposta abertura para essas formas de alteridade cultural, psíquica, social e cultural, o que coloca a questão do terceiro-mundismo de maneira nova, assim como a ruptura do "cânone" ocidental e a possibilidade de uma nova recepção de outras culturas globais.)

A tarefa hermenêutica do modernismo teológico é dada pela necessidade desesperada de preservar ou de reescrever o significado de um antigo texto pré-capitalista numa situação de modernização triunfante, que ameaça as escrituras do mesmo modo que ameaça todas as outras relíquias de um passado agrário em processo de total liquidação. Os camponeses do tempo da Revolução Inglesa tinham uma experiência da terra e das estações do ano que provavelmente não era muito diferente da dos personagens do Antigo Testamento (ou do Novo Testamento); não é de admirar que, para eles, ainda fosse possível colocar sua revolução em termos bíblicos e conceituá-la usando categorias teológicas. Essa possibilidade não existe mais para a burguesia do século XIX em um mundo-da-vida de fábricas e de ruas com iluminação artificial, trens e contratos, instituições políticas representativas e telégrafos: que significado podem ter essas histórias de pastores vestidos com roupas exóticas para homens e mulheres do Ocidente? Uma hermenêutica modernista intervém então para salvar a situação: as narrativas bíblicas, inclusive os evangelhos, não devem mais ser tomadas literalmente — está aberto o caminho para Hollywood! Essas narrativas devem ser tomadas figurativa ou alegoricamente e são assim destituídas de seu conteúdo exótico ou arcaico e traduzidas em termos de experiências ontológicas e existenciais, cuja linguagem e figuração essencialmente abstratas (ansiedade, culpa, redenção, a "questão do ser") podem agora, como as "obras abertas" do modernismo estético, ser oferecidas ao público diferenciado de habitantes das cidades do Ocidente para serem recodificadas em termos de suas próprias situações privadas. A dificuldade hermenêutica central é então colocada, claramente pelo antropomorfismo do caráter narrativo de um Jesus histórico; somente um enorme esforço filosófico pode transformar esse personagem em qualquer abstração cristológica. Quanto aos mandamentos da doutrina ética, a casuística já resolveu a questão há muito tempo: eles tampouco precisam continuar sendo tomados literalmente e confrontados com formas propriamente modernas de injustiça, com a guerra burocrática e as desigualdades econômicas e sistêmicas, e assim por diante; os teólogos e os homens da Igreja modernos podem apresentar acomodações convincentes às restrições das sociedades modernas complexas e nos dar as melhores razões para

o bombardeio de populações civis ou para a execução de criminosos que não excluem os executores do seu *status* de cristãos.

Essa é então a situação modernista na qual alguém como o teólogo fundamentalista norte-americano John Howard Yoder[48] pode ser considerado não apenas antimoderno como também pós-moderno, em virtude de sua afirmativa das exigências literais dos ensinamentos de Jesus como elaborados nas Escrituras, incluindo o sexto mandamento, no contexto de uma sociedade totalmente modernizada. Numa situação em que tal reafirmação doutrinária não é residual (como na ideologia tradicional de grupos sociais a ponto de dissolução e racionalização no sentido de Weber), mas antes surge no interior de um ambiente pós-moderno de completa modernização e racionalização, pode-se dizer (sem nenhum desrespeito) que ela tem uma relação simulada com o passado em vez de uma relação celebratória e que compartilha características de outras simulações pós-modernas como essas. No nosso contexto aqui, a característica mais marcante de tais simulações é de fato a negativa de qualquer diferença social fundamental entre os sujeitos pós-modernos do capitalismo tardio e os sujeitos do Oriente Médio no começo do Império Romano: tal fundamentalismo, então, ignora completamente o que Latour chama de O Grande Divisor, especialmente no sentido de que a crença nessa distinção autoriza e legitima a modernidade, como experiência e como ideologia.

O exemplo de Yoder, um pacifista menonita cujos argumentos foram usados contra a Guerra do Vietnã, também pode servir como um lembrete oportuno de que a qualificação de "pós-modernidade" não traz consigo nenhum juízo de valor trivial: penso, na verdade, que para um grande número de leitores essa expressão específica do fundamentalismo pós-moderno será considerada muito mais positiva (assim como o será a Teologia da Libertação) do que expressões mais reacionárias do mesmo fenômeno histórico, seja entre os evangélicos, seja na "revolução islâmica" no Irã. Estas duas últimas são, no entanto, movimentos de pequenos grupos no sentido autenticamente pós-moderno[49]; e, de fato, o caso iraniano coloca a questão bem interessante de até onde uma política pós-moderna (incluindo as mais modernas formas de mídia, como os cassetes dos discursos do aiatolá que foram contrabandeados para o Irã) é consistente com a tomada totalizadora e modernista do poder do Estado. Os problemas teóricos mais profundos levantados por essas formas de religião pós-moderna estão, no entanto, em sua distribuição ao longo de um novo sistema mundial, ao qual corresponde o pós-moderno: nunca houve nenhum problema em entender como surgiu um modernismo na base de uma hostilidade fundamental e de um repúdio da modernização. Aqui, no entanto, em um Terceiro Mundo no interior de um sistema pós-moderno, somos tentados a adaptar a fórmula de Jencks e falar de um "antimodernismo tardio", ainda que presumivelmente tenha sido uma extensão e realização de um processo modernizador que antes de mais nada

tornou possível a revolução iraniana (e também os movimentos evangélicos anti-revolucionários organizados pela CIA na América Latina).

10. A produção do discurso teórico

Nestas páginas, tenho insistido em caracterizar o pensamento pós-moderno — pois acaba sendo isso o que costumávamos chamar de "teoria" no período heróico das descobertas do pós-estruturalismo — em termos das peculiaridades expressivas de sua linguagem, em vez de como mutações no pensamento ou na consciência como tal (e, alternadamente inefável ou lingüístico, ele finalmente teria que ser dramatizado por uma caracterização sócio-estilística mais ampla como a da crítica cultural). Uma estética desse novo "discurso teórico" provavelmente incluiria as seguintes características: não lhe é permitido formular proposições e ele não pode dar a impressão de afirmativas primárias, ou de ter um conteúdo positivo (ou "afirmativo"). Isso reflete a sensação generalizada de que, na medida em que tudo o que falamos é um momento em uma corrente ou em um contexto mais amplos, todas as declarações que parecerem primárias são de fato apenas elos em um "texto" maior. (Pensamos estar andando sobre o chão firme, mas o planeta de fato está girando no espaço.) Esse sentimento também provoca um outro, que é talvez apenas uma versão temporal da intuição precedente, a saber: que não podemos ir longe o suficiente para fazer afirmações primárias, que não há começos conceituais (mas apenas representacionais) e que a doutrina das pressuposições ou dos fundamentos é de algum modo intolerável, como um testemunho das inadequações da mente humana (que precisa ser fundada em alguma coisa, que por sua vez revela-se nada mais que uma ficção, uma crença religiosa ou, o mais intolerável de tudo, uma filosofia do "como se"). Pode-se mobilizar um grande número de temas para enriquecer ou infletir esse, como a idéia da natureza ou do natural como um conteúdo ou referente últimos, cuja obliteração histórica em uma "era humana" pós-natural caracteriza centralmente o pós-modernismo como tal. Mas a característica crucial do que chamamos de estética teórica é sua organização em torno desse tabu específico, que exclui a proposição filosófica, e desse modo também as afirmativas sobre o ser, assim como os julgamentos de valor. A execrada guinada pós-estrutural para longe dos juízos de verdade e das categorias — bastante compreensível como uma reação social a um mundo já superpovoado de coisas desse tipo — é, assim, um efeito de segundo grau de uma exigência mais primária da própria linguagem que não vai mais emoldurar os enunciados de um modo tal que essas categorias possam ser apropriadas.

Trata-se certamente de uma estética muito exigente, que força o teórico a andar na corda bamba, o menor lapso precipitando os enunciados em

questão no antiquado (sistema, ontologia, metafísica) ou na mera opinião. A finalidade para a qual usamos a linguagem torna-se, então, uma questão de vida ou morte, particularmente uma vez que a opção do silêncio — uma opção do alto modernismo — também está excluída. Penso que todos os tipos de discurso teórico buscam cumprir uma tarefa que no fim das contas não é muito diferente da tarefa da filosofia da linguagem-comum (ainda que, com toda certeza não se pareça muito com ela!), a saber, a exclusão do erro através da vigilante perseguição das ilusões ideológicas (como são veiculadas na própria linguagem). A linguagem não pode mais, em outras palavras, ser verdadeira; mas ela certamente pode ser falsa, e a missão do discurso teórico torna-se assim uma espécie de operação de busca-e-destruição, na qual os equívocos da linguagem são identificados e estigmatizados sem nenhum remorso, na esperança de que um discurso teórico suficientemente crítico e negativo não vá se tornar, por sua vez, alvo de tal desmistificação lingüística. A esperança por certo é vã, na medida em que, gostemos ou não, toda declaração negativa, toda operação puramente crítica, pode gerar a ilusão ideológica ou a miragem de uma posição, um conjunto de valores verdadeiramente positivos.

Essa ilusão é, em última análise, o objeto do discurso teórico (o qual, desse modo, se torna uma *bellum omnium contra omnes*), mas este também pode — e talvez de forma um tanto mais produtiva — montar guarda em torno da incompletude estrutural do próprio enunciado, para o qual dizer qualquer coisa significa deixar outras coisas de fora. Uma revolução permanente pode ser encenada em torno dessas omissões; e a natureza dos debates teóricos desde 1960 demonstra que a inexorabilidade dos antigos debates ideológicos marxistas era apenas uma antevisão e uma figura crua para a universalização de pelo menos essa concepção específica de "crítica ideológica", que gira em torno da conotação ilusória dos termos, do desequilíbrio na apresentação e das implicações metafísicas do próprio ato da expressão.

Tudo isso tende claramente a reduzir a expressão lingüística em geral a uma função de comentário, isto é, de uma relação permanentemente de segundo grau com enunciados que já foram formados. O comentário, na verdade, constitui o campo especial da prática lingüística pós-moderna e sua originalidade, pelo menos com respeito às pretensões e ilusões da filosofia do período precedente, da filosofia "burguesa" que, com orgulho secular e com confiança, propôs-se a dizer, finalmente, como eram realmente as coisas, após a longa noite da superstição e do sagrado. Mas o comentário também assegura — naquele curioso jogo de identidade e diferenças históricas mencionado acima — o parentesco do pós-moderno (pelo menos neste aspecto) com outros períodos, até então considerados arcaicos, do pensamento e do trabalho intelectual, como com os copistas e escribas medievais, ou com as infindáveis exegeses das grandes filosofias orientais e dos textos sagrados.

Mas nessa situação desesperadoramente repetitiva (que está para o pensamento filosófico como o retorno ao formular está para as ambições da grande narrativa burguesa moderna), na qual o essencial está ausente — o texto sagrado que poderia dar uma certa motivação para essa sentença de prisão perpétua no comentário —, ainda resta uma solução lingüística, e ela gira em torno do que foi chamado, até aqui, de transcodificação. Pois, ao lado da perspectiva da qual minha linguagem comenta a de um outro, há uma visão um pouco mais ampla, segundo a qual as duas linguagens derivam de famílias mais extensas que costumavam ser chamadas de *Weltanschauungen*, ou visões de mundo, mas que hoje se tornaram conhecidas como códigos. Onde eu costumava "acreditar" em uma certa visão de mundo, filosofia política ou sistema filosófico, ou em uma religião propriamente dita, hoje falo um idioleto específico ou um código ideológico — a marca de adesão a um grupo, vista de uma perspectiva diferente, mais sociológica — que tem muitas das características de uma língua oficialmente "estrangeira" (tenho que aprender a falá-la, por exemplo, e posso falar algumas coisas mais pertinentemente em uma língua estrangeira do que em outra e vice-versa; não há nenhuma língua-Ur, ou língua ideal da qual as imperfeitas línguas da Terra, em sua multiplicidade, são as várias refrações; a sintaxe é mais importante do que o vocabulário, mas a maioria das pessoas pensa o contrário; minha consciência da dinâmica lingüística é resultado de um novo sistema global ou de um certo "pluralismo" demográfico).

Nessas circunstâncias, muitos tipos de operação são possíveis. Posso *transcodificar*; isto é, posso me dedicar a medir o que é "dizível" e "pensável" em cada um desses códigos ou idioletos e compará-los a seus concorrentes: essa é, na minha opinião, a atividade mais produtiva e responsável para estudantes e críticos teóricos ou filosóficos hoje, mas tem a desvantagem de ser retrospectiva e até potencialmente tradicionalista ou nostálgica, na medida em que a proliferação de novos códigos é um processo sem fim que, na melhor das hipóteses, canibaliza os precedentes e, na pior, joga-os na lata de lixo da história.

E desse modo surge uma outra possibilidade, que é relacionada a essa, a saber: o que vou chamar de produção de discurso teórico *par excellence*, a atividade de gerar novos códigos, ficando entendido que, numa situação em que novos modos de pensar e novos sistemas filosóficos são excluídos por definição, essa atividade é totalmente não-tradicional e exige a invenção de habilidades completamente novas.

O novo discurso teórico é produzido pelo estabelecimento da equivalência ativa de dois códigos preexistentes, os quais, assim, numa espécie de troca de moléculas de íon, transformam-se em um novo. O que deve ser entendido é que o novo código (ou metacódigo) não pode de modo algum ser considerado uma síntese do par precedente: não se trata dos tipos de operação que entravam na construção dos sistemas filosóficos clássicos. A

velha tentativa de obter um marxismo-freudiano pode nos dar uma idéia das dificuldades de juntar dois sistemas de pensamento; são dificuldades que, ao se dissolverem, revelam uma estranha paisagem conceitual nova, quando se trata antes de uma questão de se ligarem dois conjuntos de termos de tal maneira que cada um possa expressar e de fato *interpretar* o outro (no sentido forte do interpretante de Peirce). Isso está, sem dúvida, em suas condições de possibilidade, relacionadas com a troca de canais caracterizada acima, e dependente, de forma bem semelhante, da partilha e colonização da "realidade" por várias zonas e códigos; só que aqui se tira uma conseqüência mais ativa do que na cultura, e a relação entre os dois canais, por assim dizer, torna-se uma solução em vez de um problema, sendo maximizada em um instrumento por si só. A hegemonia aqui significa a possibilidade de recodificar vastas quantidades de discurso preexistentes (em outras linguagens) num novo código; ao mesmo tempo, os dois códigos assim identificados podem ser considerados como numa relação do tipo base-superestrutura, não através de uma espécie de prioridade ontológica segundo a qual se dá prioridade a um sobre o outro (antes, a nova estrutura serve para absorver e despotencializar as questões "naturais" de prioridade que seriam, de outra forma, inevitáveis), porém mais particularmente devido às implicações culturais ou semióticas de um dos códigos em oposição ao outro.

Desse modo, no que é virtualmente o gesto paradigmático do novo processo de produção, Jean Baudrillard junta as fórmulas para valor de uso e valor de troca (reescritas como uma fração) com a fração do signo propriamente dito (significante e significado), inaugurando assim uma reação em cadeia semiótica cuja precipitação radioativa parece continuar até hoje. Seu próprio ato de equivalência foi sem dúvida modelado na intuição genial de seus grandes predecessores no estabelecimento do estruturalismo, de forma mais notável em Lacan, cuja identificação da fração semiótica com a "fração" produzida pela barra que separa o consciente do inconsciente é muito conhecida e muito mais influente. Mais recentemente, Bruno Latour combinou um código semiótico com um mapa das relações sociais e de poder para "transcodificar" o fato científico e a própria descoberta científica. Nada, de fato, impede o aumento da rede de equações para outros códigos. E esses não são exemplos isolados, como vimos nos capítulos teóricos precedentes. Em vez disso, são mais visíveis e dramáticos, devido ao uso explícito do próprio código semiótico, o último e mais visível dos idioletos seculares pós-modernos.

O fato de que efeitos ideológicos específicos podem se derivar desse novo mecanismo é algo que tentei demonstrar mais atrás, no exemplo da identificação popular corrente entre o "mercado" e a "mídia". Mas qualquer teoria da produção do discurso teórico (para a qual estas observações são apenas prolegômenos e notas) terá que se desenvolver em pelo menos duas direções. Uma envolve a reordenação da equação semiótica — a

transcodificação de duas terminologias conceituais distintas, sua projeção em um eixo de equivalência (para usar o modelo jakobsoniano de Laclau e Mouffe, que pode, a esse respeito, ser lido como uma descrição formal exemplar da produção do discurso teórico) — numa relação hierárquica ou numa fração forte (do tipo lacaniano) que se organiza em algo como nossos velhos conhecidos, a base e a superestrutura, com a diferença de que no discurso teórico é sempre a superestrutura que é determinada. Essa superestrutura é também sempre em si mesma de algum modo comunicacional ou mediática. As faíscas produzidas ao se colocarem "teoricamente" os dois códigos em equivalência sempre exigem que um dos códigos tenha afinidades mais fundas com a própria mídia (algo que vou ilustrar de forma mais concreta na minha discussão conclusiva do mapeamento cognitivo, que pode, nesse aspecto, ser entendido como uma espécie de forma reflexiva de "discurso teórico").

A outra proposição que exige exploração é a geração, a partir do processo de transcodificação, de novas abstrações estranhas e ambivalentes, que se parecem com os universais filosóficos tradicionais, mas são na realidade tão específicas e particulares quanto o papel no qual estão impressos, e tendem a se voltar incessantemente uns para os outros (isto é, para seus próprios opostos lógicos). Já confrontamos vários desses pares de abstrações: na própria Identidade e Diferença, mas também na indistinção peculiarmente pós-moderna, ou do capitalismo tardio, entre a uniformidade e a estandardização e a diferenciação, ou entre a separação e a unificação (que, nesse modo de produção em particular, são a mesma coisa). Na maioria das vezes, no entanto, as miragens ideológicas específicas são produzidas, digamos assim, a despeito do aparato, em vez de graças a ele. Na fuga desesperada de tudo o que era fundacional ou ontológico no velho "sistema" filosófico, evoca-se uma espécie de doutrina anti-substancialista sobre o processo e desenvolve-se um *momentum* — o pensamento como uma operação, em vez de como uma conceitualização — que de qualquer maneira proporciona a velha ilusão do sistema e da ontologia nas pausas entre as operações e a aparência reificada do discurso sobre a página. A reificação de fato, para não falar na transformação em mercadoria, nos proporcionaria um outro "código" para caracterizar o destino geral ou sorte do discurso teórico, quando ele se vê transformado na filosofia pessoal ou sistema de alguém.

Na realidade, no entanto, o processo de deslegitimação ideológica é, no mais das vezes, assegurado de uma forma diferente dessa guerra discursiva incessante que, no fim das contas, acaba perpetuando o direito de todos os envolvidos. Como com qualquer outra economia ou lógica, aos mecanismos que impulsionam o processo devem ser adicionados os mecanismos que o impedem de atenuar-se e voltar aos hábitos do passado. A transcodificação e a produção de discurso teórico são um vôo para diante, como dizem os franceses, e seu *momentum* mantém-se pelo que queima

todas as pontes e faz com que seja impossível retroceder: o envelhecimento dos códigos, a obsolescência planejada do aparato conceitual antigo. Uma observação notável de Richard Rorty, cuja modesta aridez socrática quer ser confundida com o senso comum, vai servir para esse novo ponto de partida específico. Ele está se referindo à "originalidade" de Derrida (por quem podemos substituir qualquer forma distinta de pensamento pós-moderno); o paradoxo está na dificuldade de distinguir o que constituía o novo, o original e o inovador no sistema moderno do que ocorre em uma dispensação pós-moderna, na qual a "originalidade" se tornou um conceito suspeito, mas em que muitas das mais básicas características do pós-moderno — autoconsciência, anti-humanismo, descentramento, reflexividade, textualização — parecem suspeitamente não ser distintas das velhas características modernas. "Qual é a diferença?" — uma questão demaniana, a que Rorty agora responde: "É um erro pensar que Derrida, ou qualquer outra pessoa, 'reconheceu' problemas sobre a natureza da textualidade ou da escrita que tinham sido ignorados pela tradição. O que ele fez foi idear maneiras de falar que transformaram as outras em maneiras opcionais e, portanto, mais ou menos duvidosas"[50].

Isso pode agora ser entendido como a categoria virtualmente constitutiva do que Stuart Hall chama de "luta discursiva" pela deslegitimação de ideologias de oposição (ou "discursos"): pior do que incorreta, imoral, ruim ou perigosa é o entendimento de que um código específico é simplesmente um código entre outros, e um código mais "antigo", que se torna assim, virtualmente por definição, "opcional". Essa estratégia, além disso, mobiliza os medos do consenso descritos acima. De fato, se um código tenta colocar sua não-opcionalidade — isto é, sua autoridade privilegiada como a articulação de algo como uma verdade —, ele será visto não apenas como usurpador e repressivo, mas (uma vez que os códigos são agora identificados com os grupos, como a marca de adesão e conteúdo de sua expressão) como a tentativa ilícita de um grupo de liderar os outros. Mas se, no espírito do pluralismo, ele faz sua autocrítica e humildemente admite sua própria "opcionalidade", a excitação da mídia desaparece, todos perdem o interesse e o código, com o rabo entre as pernas, pode logo ser visto retirando-se da esfera pública ou do cenário daquele momento específico da história ou da luta discursiva.

Nesse caso específico, a charada — se todos perdem, quem ganha? — pode ser esclarecida, se não solucionada, pela proposição de que, de fato, as ideologias no sentido de códigos e sistemas discursivos não são mais particularmente determinantes. Como se deu com tantas outras coisas, trata-se de uma velha conhecida dos anos 50, "o fim da ideologia", que voltou no pós-moderno com uma nova e inesperada plausibilidade. Mas a ideologia agora acabou, não porque a luta de classes tenha acabado, ou porque ninguém tem mais nada ideológico-classista por que lutar, mas antes por-

que o destino da "ideologia" nesse sentido específico, que pode ser entendido como ideologias conscientes ou opiniões políticas, sistemas de pensamento específicos que reivindicavam uma maior universalidade — todo o domínio da cons-ciência, do argumento e da própria aparência de persuasão (ou de discordância racional) —, deixou de ser funcional para perpetuar ou reproduzir o sistema. O fato de que a ideologia clássica o fazia pode ser medido pela importância dos próprios intelectuais — professores e jornalistas, ideólogos de todos os tipos —, a quem eram destinados papéis estratégicos na invenção de formas de legitimação e de legitimidade para o *status quo* e suas tendências. A ideologia era, então, algo mais significativo do que um mero discurso, e as idéias, apesar de não determinarem nada no modelo das várias teorias idealistas da história, ainda forneciam o princípio das "formas pelas quais as pessoas adquiriam consciência do conflito de classes e lutavam contra ele" (Marx). Por que isso tudo foi fundamentalmente modificado, e o papel dos intelectuais tão diminuído em nossa época, pode ter muitas explicações, e todas elas acabam na mesma razão. Pode-se, por outro lado, imputar um certo enfraquecimento aos conceitos e mensagens individuais, às informações e discursos, a uma densidade até agora inimaginável, e, por outro lado, pode-se também pensar, com Adorno, se "em nossa era a mercadoria se tornou sua própria ideologia" — isto é, se as práticas não substituíram o raciocínio (ou a racionalização) e, em particular, se a prática do consumo não substituiu a tomada de posições firmes e o apoio veemente a opiniões políticas. Aqui também, então, a mídia encontra o mercado e se juntam as mãos sobre o cadáver de um tipo mais antigo de cultura intelectual.

Seria perda de tempo deplorar esse estado de coisas, mas é nas autópsias que se aprendem novas lições de anatomia. No presente exemplo, a estratégia discursiva e ideológica que Rorty percebeu pode ser entendida como uma extensão inesperada da figura fundamental de Marx para o desenvolvimento e para a dinâmica social (uma figura que permeia os *Grundrisse*, ligando sem quebras o manuscrito de 1844 ao próprio *Capital*): trata-se da noção fundamental de *separação* (como quando Marx descreve a produção do proletariado em termos de sua separação dos meios de produção — isto é, o cercamento, a exclusão dos camponeses de suas terras). Ainda não apareceu, penso, um marxismo baseado nessa figura[51], ainda que cognata de outras como a alienação, a reificação e a produção de mercadorias, que deram todas origem a tendências ideológicas específicas (para não dizer escolas) no interior do próprio marxismo. Mas a lógica da separação pode ter se tornado ainda mais relevante em nossa época e para o diagnóstico do pós-modernismo, no qual a fragmentação psíquica e a resistência às totalidades, a inter-relação por meio da diferença e do presente esquizofrênico, e acima de tudo a deslegitimação descrita aqui, todas, de um modo ou de outro, exemplificam a natureza proteiforme e os efeitos desse processo particularmente disjuntivo.

11. Como mapear uma totalidade

E no fim das contas acabamos voltando para a questão da própria totalidade (que presumivelmente já aprendemos a distinguir de "totalização" como operação), um assunto que me proporcionará a satisfação pessoal adicional de demonstrar como a análise do pós-modernismo não é estranha ao meu trabalho anterior, mas antes sua conseqüência lógica[52], algo que gostaria de ensaiar em termos da noção de um "modo de produção", para a qual minha análise do pós-modernismo pretende ser uma contribuição. Primeiramente, vale a pena observar que minha versão de tudo isso — que obviamente (mas talvez eu não tenha insistido o suficiente) é muito devedora a Baudrillard, assim como aos teóricos a quem ele deve (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, os situacionistas, Sahlins etc.) — tomou forma em uma conjuntura relativamente complicada. Não foi apenas a experiência de novos tipos de arte (em especial na arquitetura) que me acordou de meu "sono dogmático canônico": mais adiante vou esclarecer que "pós-modernismo", como usado aqui, não é um termo exclusivamente estético ou estilístico. A conjuntura também proporcionou a ocasião para resolver um velho desconforto com os esquemas econômicos tradicionais da tradição marxista, um desconforto sentido por alguns de nós, não na área da classe social, cujo "desaparecimento" apenas os "intelectuais flutuantes" seriam capazes de imaginar, mas na área da mídia, cujo enorme impacto na Europa Ocidental possibilitou ao observador tomar uma distância crítica e perceptual da mediatização gradual e aparentemente natural da sociedade americana dos anos 60. Lênin sobre o imperialismo não parecia ser exatamente igual a Lênin e a mídia; e gradualmente pareceu possível levar sua lição em outra direção. Foi ele quem deu o primeiro exemplo de identificação de um novo estágio do capitalismo que não estava explicitamente previsto em Marx: o assim chamado estágio do monopólio, ou o momento do imperialismo clássico. Isso poderia nos levar a crer que uma nova mutação tinha sido nomeada e formulada para sempre ou que se estava autorizado a inventar ainda uma outra, sob certas circunstâncias. Mas os marxistas estavam ainda menos inclinados a chegar a essa segunda conclusão antitética porque, nesse ínterim, os novos fenômenos sociais mediáticos e informacionais tinham sido colonizados (na nossa ausência) pela direita, em uma série de estudos influentes nos quais a primeira noção experimental da Guerra Fria, de um "fim das ideologias", finalmente deu à luz o conceito totalmente desenvolvido de uma "sociedade pós-industrial". O livro de Mandel, *O capitalismo tardio*, mudou tudo isso e pela primeira vez teorizou um terceiro estágio do capitalismo de uma perspectiva marxista. Foi isso que tornou possíveis meus pensamentos sobre o "pós-modernismo", e eles devem portanto ser entendidos como uma tentativa de teorizar a lógica específica da produção cultural des-

te terceiro estágio, e não como mais uma crítica cultural desencarnada, ou um diagnóstico do espírito da época.

Não escapou a ninguém que minha abordagem do pós-modernismo é "totalizante". A questão interessante hoje não é por que eu adoto essa perspectiva, mas por que tantas pessoas ficam escandalizadas (ou por que aprenderam a ficar escandalizadas) com isso. Antigamente, a abstração era certamente uma das maneiras estratégicas através das quais os fenômenos, particularmente os fenômenos históricos, podiam ser estranhados e distanciados. Quando se está imerso no imediato — na experiência ano-após-ano das mensagens culturais e informacionais, de eventos sucessivos, de prioridades urgentes —, a distância abrupta proporcionada por um conceito abstrato, uma caracterização mais global das afinidades secretas entre esses domínios aparentemente autônomos e irrelacionados, e dos ritmos e da seqüência escondida das coisas de que só nos lembramos normalmente em isolamento, uma por uma, é um recurso único, especialmente uma vez que a história dos anos precedentes é sempre o menos acessível para nós. A reconstrução histórica, então, a colocação de características e hipóteses globais, a abstração da "crescente e ruidosa confusão" da imediatidade, sempre foi uma intervenção radical no aqui e agora, uma promessa de resistência à sua fatalidade cega.

Mas é preciso reconhecer que há aí um problema representacional, nem que seja apenas para separá-lo dos outros motivos envolvidos na "guerra à totalidade". Se a abstração histórica — a noção de modo de produção, ou de capitalismo, assim como a de pós-modernismo — é algo que não é dado na experiência imediata, segue-se que é pertinente a preocupação com a confusão potencial entre esse conceito e a própria coisa, e com a possibilidade de tomarmos sua "representação" abstrata pela realidade, de "acreditarmos" na existência substantiva de entidades abstratas como Sociedade e Classe. Não importa que a preocupação com o erro de outras pessoas acabe quase sempre sendo preocupação com o erro de outros intelectuais. A longo prazo, não existe nenhuma maneira de marcar uma representação tão seguramente *como* representação que impeça para sempre essas ilusões de ótica, assim como não há nenhuma maneira de assegurar a resistência de um pensamento materialista a recuperações idealistas, ou de impedir a leitura de uma formulação desconstrutivista em termos metafísicos. A revolução permanente na vida intelectual e na cultura tem a ver tanto com essa possibilidade quanto com a necessidade de uma reinvenção constante das precauções contra o que minha tradição chama de reificação conceitual. O extraordinário sucesso do conceito de pós-modernismo é certamente um bom exemplo disso, calculado para inspirar entre nós, os responsáveis por ele, uma certa apreensão. O que precisamos não é o estabelecimento de um limite e a confissão do excesso ("tonto com o sucesso", na famosa expressão de Stalin), mas antes a renovação da própria análise histórica e o incansável reexame e diagnóstico

da funcionalidade política e ideológica do conceito — o papel que ele hoje desempenha na resolução imaginária de nossas contradições reais.

As motivações políticas mais profundas da "guerra à totalidade", no entanto, devem ser procuradas em outra parte, em um medo da utopia, que revela ser nada mais nada menos que nosso velho conhecido *1984*, de tal forma que a política revolucionária e utópica, corretamente associada à totalização e a certo "conceito" de totalidade, deve ser evitada porque leva fatalmente ao Terror: uma concepção pelo menos tão velha quanto Edmund Burke, mas oportunamente revivida, após inúmeras confirmações no período stalinista, pelas atrocidades no Camboja. Ideologicamente, esse *revival* da retórica e dos estereótipos da Guerra Fria, lançada na desmarxização da França nos anos 70, tem base numa identificação bizarra dos *gulags* de Stálin com os campos de extermínio de Hitler (mas ver o notável *Why did the heavens not darken?*, de Arno Mayer, para uma demonstração da relação constitutiva entre a "solução final" e o anticomunismo de Hitler[53]); fica menos claro o que pode ser pós-moderno nessas imagens horrendas de pesadelo, salvo pela despolitização a que nos convidam. A história dessas convulsões revolucionárias pode ser usada para uma lição bastante diferente, a saber, a de que a violência vem antes de mais nada da contra-revolução e, de fato, a forma mais eficiente de contra-revolução é precisamente essa transmissão da violência para o próprio processo revolucionário. Duvido que o atual estado de alianças ou da micropolítica nos países adiantados sustente tais ansiedades ou fantasias; elas não se constituiriam, pelo menos a meu ver, em base para se retirar apoio ou solidariedade de uma revolução potencial na África do Sul, por exemplo. Finalmente, esse sentimento generalizado de que o impulso totalizador, revolucionário ou utópico, está de algum modo contaminado e condenado ao derramamento de sangue pela própria estrutura de seus pensamentos realmente nos parece idealista, se não, enfim, uma repetição das doutrinas do pecado original em seu pior sentido religioso.

Mas a questão do pensamento totalizador também pode ser exposta de uma forma bem diferente, não através do questionamento de seu conteúdo revolucionário ou de validade, mas por suas condições de possibilidade. Não se trata mais então exatamente de filosofar, ou, se preferirmos, trata-se de filosofar num nível sintomático, no qual nos afastamos de nossos julgamentos imediatos sobre um dado conceito ("o pensamento pós-moderno mais avançado nos ensina a não utilizar conceitos de totalidade ou de periodização") e os estranhamos através do questionamento dos determinantes sociais que nos possibilitam ou nos impedem o pensamento. Será que o atual tabu da totalidade é um simples resultado do progresso filosófico e de uma maior autoconsciência? Será porque chegamos hoje a um estado tal de esclarecimento teórico e de sofisticação conceitual que nos permite evitar os piores erros e disparates dos pensadores do passado (de forma mais clara, Hegel)? Pode até ser assim, mas isso é ignorar a lição de Rorty, e também exige um tipo de justificação histórica em si mesma (na qual a invenção do ma-

terialismo iria provavelmente intervir). Essa *hubris* do presente e dos vivos pode ser evitada se colocarmos a questão de forma um tanto diferente, a saber, por que é que "os conceitos de totalidade" pareciam ser necessários e inevitáveis em certos momentos históricos e, pelo contrário, nocivos e impensáveis em outros? Essa é uma investigação que, buscando seu caminho de volta por fora de nossos próprios pensamentos, e baseando-se no que nós não podemos mais (ou ainda não podemos) pensar, não pode ser filosófica em nenhum sentido positivo (ainda que Adorno tenha tentado, na *Dialética negativa*, transformá-la em uma nova espécie de filosofia); certamente essa investigação nos levaria a um senso intensificado de nosso tempo como a era do nominalismo em vários sentidos (da cultura ao pensamento filosófico). Veríamos que tal nominalismo provavelmente tem muitas pré-histórias e sobredeterminações: o momento do existencialismo, por exemplo, no qual um novo sentido social do isolamento dos indivíduos (e do horror da demografia, como vimos, em especial em Sartre) faz com que os velhos "universais" tradicionais se atenuem e percam sua força e capacidade de persuasão; e também a antiga tradição anglo-americana do empirismo, que surge a partir dessa morte do conceito com força renovada numa era paradoxalmente hiperintelectual e "teórica". Há, é claro, um sentido em que o *slogan* "pós-modernismo" significa tudo isso, mas então, nesse caso, ele não é a explicação, mas o que tem que ser explicado.

A especulação e a análise intelectual desse tipo, que se dirige ao enfraquecimento dos conceitos gerais ou universalizantes no presente, são o correlativo de uma operação que pode muitas vezes parecer mais confiável, a saber, a análise de momentos do passado nos quais tais conceituações pareciam possíveis; de fato, esses momentos, nos quais a emergência de conceitos gerais pode ser observada, foram muitas vezes considerados momentos privilegiados. No que diz respeito ao conceito de totalidade, sinto-me tentado a repetir o que já disse sobre a concepção althusseriana de estrutura, a saber, que o ponto crucial a ser colocado é o seguinte: podemos reconhecer a presença de tal conceito, desde que entendamos que há apenas um deles — algo conhecido pelo seu outro nome, "modo de produção". A "estrutura" althusseriana é exatamente isso, assim como o é a "totalidade", ou pelo menos é assim que eu as uso. Quanto aos processos "totalizantes", isso freqüentemente significa pouco mais do que o estabelecimento de conexões entre os vários fenômenos, um processo que, como sugeri acima, tende a ser mais espacial.

Temos que agradecer a Ronald L. Meek por ter escrito a pré-história do conceito de um "modo de produção" (como depois será desenvolvido nos escritos de Morgan e de Marx), que no século XVIII tomou a forma do que Meek chama de "teoria dos quatro estágios". Essa teoria complementou-se na França e no Iluminismo escocês, como a proposição de que as culturas humanas variam de acordo com sua base material ou produtiva, que passou por quatro transformações essenciais: a caça e a coleta, o pastoreio, a agri-

cultura e o comércio. O que vai acontecer com essa narrativa histórica, sobretudo na obra de Adam Smith, é que, tendo produzido aquele objeto de estudo que é o modo de produção especificamente contemporâneo, ou o capitalismo, o andaime histórico dos estágios pré-capitalistas tende a cair e a dar uma aparência sincrônica tanto ao modelo de capitalismo de Smith quanto ao de Marx. Mas o argumento de Meek[54] é que a narrativa histórica foi essencial para a própria possibilidade de pensar o capitalismo como um sistema, sincrônico ou não, e algo parecido com isso entrará na minha própria posição relativamente àquele "estágio" ou momento do capitalismo que alguns de nós parecemos estar chamando de "pós-modernismo".

Estou aqui, no entanto, essencialmente preocupado com as condições de possibilidade do conceito de "modo de produção", isto é, antes de mais nada, com as características de uma situação histórica e social que tornou possível articular e formular o conceito de "totalidade". Acredito que, de modo geral, considerar especificamente esse novo pensamento (ou combinar velhos pensamentos dessa nova forma) pressupõe um tipo particular de desenvolvimento "desigual", de tal forma que modos de produção distintos coexistem e são registrados conjuntamente no mundo da vida do pensador em questão. Meek descreve as precondições para a produção desse conceito em especial (em suas formas originais de uma "teoria dos quatro estágios") da seguinte maneira:

> Eu mesmo acho que pensamentos como os que estamos considerando aqui, cuja ênfase primária está posta no desenvolvimento de tecnologias econômicas e de relações sócio-econômicas, são provavelmente função, primeiramente, da rapidez do desenvolvimento econômico contemporâneo e, em segundo lugar, da facilidade com que se pode observar um contraste entre áreas que estão avançando economicamente e áreas que ainda estão em estágios mais "baixos" de desenvolvimento. Nos anos 1750 e 60, em cidades como Glasgow e em áreas como as das províncias mais avançadas do norte da França, toda a vida social das comunidades envolvidas estava sendo rápida e visivelmente transformada, e era bastante óbvio que isso estava acontecendo como resultado de mudanças profundas nas técnicas econômicas e nas relações sócio-econômicas básicas. E as novas formas de organização econômica que estavam surgindo poderiam ser facilmente comparadas e contrastadas com as velhas formas de organização que ainda existiam, por exemplo, nas Terras Altas da Escócia ou no resto da França — ou entre as tribos indígenas da América. Se mudanças nos modos de subsistência estavam desempenhando um papel importante e "progressista" no desenvolvimento da sociedade contemporânea, pareceria bem provável que o mesmo tivesse ocorrido nas sociedades do passado[55].

Essa possibilidade de pensar o conceito de um modo de produção pela primeira vez é algumas vezes descrita como uma das formas recém-surgidas de consciência histórica ou de historicidade. Não é necessário, no

entanto, recorrermos ao discurso filosófico da consciência como tal, uma vez que o que está sendo descrito aqui poderia muito bem ser chamado igualmente de novos paradigmas discursivos, e essa maneira mais contemporânea de falar sobre a emergência de conceitos é reforçada, para os leitores de literatura, pela presença, ao lado deste, de ainda mais um novo paradigma histórico nos romances de Sir Walter Scott (como Lukács os interpreta em *O romance histórico*). A desigualdade que permitiu aos pensadores franceses (Turgot, mas também o próprio Rousseau!) conceituar um "modo de produção" provavelmente está ligada, tanto quanto a qualquer outra coisa, com a situação pré-revolucionária na França daquele período, em que as formas feudais se destacavam ainda mais claramente em sua diferença marcante com toda uma cultura e consciência de classe burguesas que surgiam então. A Escócia constitui, sob vários aspectos, um caso mais interessante e complexo, pois a última das nações emergentes do Primeiro Mundo, ou a primeira do Terceiro Mundo (para usarmos a idéia instigante de Tom Nairn, em *The break-up of Britain*), a Escócia do Iluminismo era antes de mais nada um espaço de coexistência de zonas de produção e de cultura radicalmente diferentes: a economia arcaica dos habitantes das Terras Altas, com seu sistema de clãs, o vigor comercial de seu "parceiro" inglês do outro lado da fronteira, às vésperas de sua "decolagem" industrial. O brilhantismo de Edimburgo não foi, portanto, devido ao material genético gaélico, mas antes uma questão da posição estratégica e, no entanto, "ex-cêntrica", da metrópole escocesa e de seus intelectuais em relação a essa coexistência virtualmente sincrônica de modos diferentes de produção, que era unicamente tarefa do Iluminismo escocês "pensar" ou conceitualizar. E nem se trata meramente de uma questão econômica. Scott, assim como mais tarde Faulkner, herdou uma matéria-prima social e histórica, uma memória popular, na qual as mais violentas revoluções e guerras civis e religiosas inscreviam a coexistência de modos de produção em formas narrativas muito intensas. As condições para se pensar uma nova realidade e para se articular um novo paradigma para ela pareciam, portanto, exigir uma nova conjuntura e uma certa distância estratégica dessa nova realidade, que tende a esmagar os que nela estão imersos (essa seria algo como uma variante epistemológica do famoso princípio do "*outsider*" nas descobertas científicas).

Isso tudo traz, entretanto, uma outra conseqüência secundária de maior significado para nós aqui, uma conseqüência ligada à repressão gradual de tal conceituação. Se o pós-modernismo, como um terceiro estágio ampliado do capitalismo clássico, é uma expressão mais pura e mais homogênea do capitalismo clássico, do qual muitos dos enclaves até então sobreviventes da diferença sócio-econômica foram apagados (através da colonização e da absorção pela forma mercadoria), então faz sentido sugerir que o esmaecimento de nosso sentido da história e, mais particularmente, nossa resistência a conceitos globalizantes e totalizantes como o de um modo de produção são uma função precisamente dessa universalização do capitalis-

mo. Se tudo agora é sistemático, a própria noção de sistema parece perder sua razão de ser, voltando apenas através do "retorno do reprimido", nas formas mais horripilantes do "sistema total" fantasiado por Weber, por Foucault e pelo pessoal de *1984*.

Mas um modo de produção não é um "sistema total" nesse sentido ameaçador; inclui várias contraforças e novas tendências em seu interior, forças "residuais" assim como forças "emergentes", que ele tem que tentar administrar ou controlar (a concepção gramsciana de hegemonia). Se essas forças heterogêneas não fossem dotadas de uma efetividade própria, o projeto hegemônico seria desnecessário. Assim, as diferenças são pressupostas pelo modelo, algo que tem que ser bem distinguido de uma outra característica que complica esta, a saber, a de que o capitalismo também produz diferenças ou diferenciação como função de sua própria lógica interna. Finalmente, para lembrar nossa discussão inicial sobre a representação, é claro que existe uma *diferença* entre o conceito e a coisa, entre este modelo abstrato e global e nossa própria experiência social individual, para a qual ele foi ideado para criar uma distância explicativa, mas não para "substituir".

Vários outros lembretes sobre o "uso adequado" do modelo do modo de produção devem ainda ser colocados: por exemplo, o que chamamos de um "modo de produção" não é um modelo producionista, e isso parece sempre valer a pena dizer. Outra coisa que parece sempre valer a pena repetir é que ele envolve vários níveis (ou ordens de abstração) que devem ser respeitados, para as discussões a seu respeito não degenerarem em um concurso aleatório de gritos. Propus um quadro bem geral de tais níveis em *O inconsciente político*, e especialmente das distinções que devem ser mantidas entre o exame de acontecimentos históricos, a evocação de conflitos de classe e ideológicos mais amplos, e a consideração dos sistemas-padrão sócio-econômicos impessoais (dos quais as bem conhecidas temáticas da reificação e da mercantilização são exemplos). A questão da agência, que aparece freqüentemente nestas páginas, deve ser mapeada ao longo desses níveis.

Featherstone[56], por exemplo, pensa que "pós-modernismo", como eu a uso, é uma categoria especificamente cultural. Não é, e para o que der e vier, ela se destina a nomear um "modo de produção" no qual a produção cultural tem um lugar funcional específico, e cuja sintomatologia é, em meu trabalho, principalmente dignosticada na cultura (esta é, sem dúvida, a razão da confusão). Featherstone aconselha-me, portanto, a prestar mais atenção nos próprios artistas e em seus públicos, assim como nas instituições que governam e fazem a mediação desse tipo mais recente de produção. (E nem posso pensar em alguma razão para excluir qualquer um desses tópicos, que são realmente muito interessantes.) Mas fica difícil ver como uma investigação sociológica nesse nível se tornaria *explanatória*: em vez disso, os fenômenos com que ele está preocupado tendem a se voltar de imediato para o nível de suas próprias categorias sociológicas semi-autônomas, um nível que exige então uma

narrativa diacrônica. Dizer o que são o mercado da arte e o *status* do artista ou do consumidor hoje significa dizer o que eram antes dessa transformação e até, num limite externo, deixar um espaço para uma configuração alternativa de tais atividades (como é o caso, por exemplo, em Cuba, onde o mercado de arte, as galerias, os investimentos em quadros etc. não existem)[57]. Uma vez que se escreve essa narrativa, essa série de mudanças localizadas, então esse conjunto é adicionado ao dossiê como mais um espaço onde pode ser lido algo como a "grande transformação" do pós-moderno.

De fato, ainda que agentes sociais concretos pareçam estar presentes na proposta de Featherstone (pós-modernistas são, então, aqueles artistas ou músicos, aqueles donos de galerias ou diretores de museus ou executivos das gravadoras, aqueles consumidores específicos burgueses ou jovens ou trabalhadores), aqui também as exigências de níveis diferenciadores de abstração têm que ser obedecidas. Pois também é plausível dizer que o "pós-modernismo" no sentido mais limitado de um *éthos* ou de um "estilo de vida" (uma expressão verdadeiramente execrável) é a expressão da "consciência" de uma fração de classe totalmente nova, que em grande parte transcende os limites dos grupos enumerados acima. Essa categoria mais ampla e mais abstrata tem sido rotulada de várias maneiras, como uma nova *petite bourgeoisie*, uma classe profissional-gerencial ou, de forma mais sucinta, os *yuppies* (cada uma dessas expressões trazendo consigo um pouco de excesso de representação social concreta)[58].

Essa identificação do conteúdo de classe do pós-modernismo não traz nenhuma implicação de que os *yuppies* se transformaram em qualquer coisa parecida com uma nova classe dominante, mas simplesmente que suas práticas culturais e valores, suas ideologias localizadas, articularam um paradigma dominante ideológico e cultural bastante adequado para esse estágio do capital. Na verdade, muitas vezes ocorre que as formas culturais predominantes em um determinado período não são dadas pelos principais agentes das formações sociais em questão (os homens de negócios que sem dúvida têm algo melhor a fazer com seu tempo ou são movidos por forças e motivações pessoais, psicológicas e ideológicas de um tipo diferente). O essencial é que a ideologia cultural em questão articule o mundo da forma mais proveitosa do ponto de vista funcional, ou de maneiras tais que possam ser funcionalmente reapropriadas. Por que uma certa fração de classe deveria proporcionar essas articulações ideológicas é uma questão histórica tão intrigante quanto a da inesperada dominância de um autor ou de um estilo específicos. Certamente não pode haver nenhuma fórmula ou modelo pré-dados para essas transações históricas; e certamente não pudemos ainda articulá-las para o que chamamos de pós-modernismo.

Ao mesmo tempo, uma outra limitação de meu trabalho sobre o assunto (como formulado no capítulo inicial deste livro) torna-se agora clara, a saber, que a decisão tática de encenar minha exposição em termos culturais

contribuiu para a ausência relativa de qualquer identificação das ideologias propriamente pós-modernas, algo que tentei corrigir no capítulo subseqüente sobre o mercado. Mas uma vez que eu estava particularmente interessado na questão formal do novo "discurso teórico", e também porque a combinação paradoxal da descentralização global com a institucionalização dos pequenos grupos acabou por parecer uma característica importante da estrutura tendencial pós-moderna, isolei principalmente fenômenos intelectuais e sociais como o "pós-estruturalismo" e os "novos movimentos sociais", dando assim a impressão de que, contra todas as minhas mais profundas convicções políticas, todos os "inimigos" eram de esquerda.

Mas o que foi dito a respeito do conteúdo de classe do pós-modernismo tem como conseqüência a exigência de que especifiquemos agora um tipo mais alto (ou mais abstrato e global) de agência do que qualquer um dos nomeados até aqui. Este é, é claro, o capital multinacional: ele pode, como um processo, ser descrito como uma lógica "não-humana" do capital, e eu continuaria a defender a propriedade dessa linguagem e desse tipo de descrição em seus próprios termos e em seu próprio nível. Que essa força aparentemente descarnada é também um conjunto de agentes humanos treinados de formas específicas e inventando táticas originais localizadas e práticas de acordo com a criatividade da liberdade humana, é também óbvio, de uma perspectiva diferente, para o que gostaríamos de acrescentar apenas que, para os agentes do capital, o velho ditado permanece válido: "as pessoas fazem sua própria história, mas não nas circunstâncias que escolheram". É no interior das possibilidades do capitalismo tardio que as pessoas percebem "a grande oportunidade", "lutam por ela", ganham dinheiro e reorganizam as firmas de novas formas (exatamente como os artistas ou generais, ideólogos ou donos de galeria).

O que tentei demonstrar aqui é que, apesar de poder parecer aos olhos de alguns de meus leitores e críticos que "falta agência" na minha exposição do pós-moderno, ela pode ser traduzida ou transcodificada em uma narrativa na qual agentes de todos os tamanhos e dimensões estão em ação. A escolha entre essas descrições alternativas — o enfoque em diferentes níveis de abstração — é uma questão mais prática do que teórica. (Seria, no entanto, desejável ligar essa exposição da agência com aquela outra tradição [psicanalítica] muito rica das "posições de sujeito" psíquicas e ideológicas.) Se for levantada a objeção de que as descrições de agência apresentadas acima são meras versões alternativas para o modelo de base-superestrutura — uma base econômica para o pós-modernismo em uma exposição, uma base social ou de classe nesta outra —, então que assim seja, desde que nós entendamos que base-superestrutura não é realmente modelo de coisa nenhuma, e sim um ponto de partida e um problema, um imperativo para estabelecer relações, algo tão não-dogmático como uma recomendação heurística de se entender a cultura (e a teoria) simultaneamente em si e para si mesma, e também em sua relação com o exterior, em seu conteúdo, em

seu contexto, em seu espaço de intervenção e efetividade. Como fazer isso, no entanto, nunca é dado de antemão e, ainda que as descrições e as análises neste livro busquem caracterizar e mensurar um espaço de luta ideológica e teórica, posso imaginar uma grande diversidade de conclusões práticas e recomendações políticas que poderiam ser tiradas dessas descrições.

Mesmo no que diz respeito a uma política cultural, pelo menos duas estratégias diferentes parecem ser possíveis. A estética política mais propriamente pós-moderna — que confrontaria frontalmente a estrutura da sociedade da imagem e a solaparia por dentro (no pós-moderno, paradoxalmente, o ofensivo se tornou a mesma coisa que o subversivo e, como nas duas maneiras proustianas, a guerra de manobra gramsciana revelou-se a mesma coisa que sua guerra de posições) — poderia ser chamada de estratégia *homeopática*, cujo exemplo mais dramático e paradigmático são, em nossos dias, as instalações de Hans Haacke, que viram o espaço institucional de cabeça para baixo, transformando os museus, que tecnicamente as contêm enquanto obras, em parte de sua temática e seu assunto: aranhas invisíveis, cujas teias contêm seus próprios *contêineres* e viram do avesso, como uma luva, a propriedade privada do espaço social. Formalmente, no entanto, como já foi sugerido, Haacke e muitos outros artistas contemporâneos, entre os quais fotógrafos e *videomakers*, parecem os mais políticos e inovadores, resolvidos a solapar a imagem através da própria imagem e a planejar a implosão da lógica do simulacro a poder de doses cada vez maiores de *simulacra*.

Em contrapartida, o que chamei de mapeamento cognitivo pode ser identificado como uma estratégia mais modernista, que retém um conceito impossível de totalidade cujo fracasso representacional parece agora tão proveitoso e produtivo quanto seu sucesso (inconcebível). O problema com esse *slogan* estava claramente em sua própria acessibilidade (representacional). Desde que todo mundo sabe o que é um mapa, seria necessário acrescentar que o mapeamento cognitivo não pode (pelo menos em nossos dias) envolver algo tão simples como um mapa; de fato, uma vez que se soubesse qual o objetivo do "mapeamento cognitivo", dever-se-ia tirar da mente todas as figuras de mapas e de mapeamento e tentar imaginar uma coisa diferente. Mas pode ser mais desejável adotar uma abordagem genealógica e mostrar como o mapeamento deixou de ser acessível através dos próprios mapas. Isso envolve a proposição (muitas vezes reiterada nestas páginas) de que cada um dos três estágios distintos do capital gerou um tipo de espaço único, ainda que esses três estágios do espaço capitalista estejam obviamente muito mais profundamente inter-relacionados que os espaços dos outros modos de produção. Os três tipos de espaço que tenho em mente são todos resultado de expansão descontínua, de saltos quânticos na ampliação do capital, em sua penetração e colonização de áreas até então não mercantilizadas. Uma certa força unificadora e totalizadora é pressuposta aqui — não o Espírito Absoluto hegeliano, nem o partido, ou Stalin, mas simplesmente o pró-

prio capital; e é pelo menos certo que a concepção do capital depende dessa concepção de uma lógica unificada do próprio sistema social.

O primeiro desses três tipos de espaço é o capitalismo clássico ou de mercado em termos de uma lógica de rede, a reorganização de um espaço heterogêneo mais antigo em uma homogeneidade geométrica e cartesiana, um espaço de equivalência e extensão infinitas de que se pode encontrar uma representação emblemática e resumida no livro de Foucault sobre as prisões. Esse exemplo, no entanto, precisa ser complementado com a advertência de que, na visão marxista, esse espaço está assentado na taylorização e no processo de trabalho, em vez de naquela entidade mística e sombria que Foucault chama de "poder". O surgimento desse tipo de espaço não envolverá, provavelmente, problemas de figuração tão agudos quanto os que vamos encontrar nos estágios posteriores do capitalismo, uma vez que aqui, por enquanto, testemunhamos o processo familiar há muito já associado ao Iluminismo, a saber, a dessacralização do mundo, a decodificação e secularização das formas mais antigas do sagrado e do transcendente, a lenta colonização do valor de uso pelo valor de troca, a desmistificação "realista" de tipos anteriores de narrativas transcendentes em romances como *Dom Quixote*, a estandardização tanto do sujeito quanto do objeto, a desnaturalização do desejo e seu deslocamento final pela mercantilização (ou, em outras palavras, pelo "sucesso"), e assim por diante.

Os problemas de figuração que nos preocupam aqui só se tornarão visíveis no próximo estágio, a passagem do capitalismo de mercado para o de monopólio, ou o que Lênin chamou de "o estágio do imperialismo"; e eles podem ser transmitidos através de uma contradição crescente entre a experiência do vivido e a estrutura, ou entre uma descrição fenomenológica da vida de um indivíduo e um modelo mais propriamente estrutural das condições de existência dessa experiência. Podemos dizer isso muito rapidamente, enquanto em sociedades mais antigas, e talvez até nos primeiros estágios do capitalismo de mercado, a experiência limitada e imediata dos indivíduos ainda é capaz de abranger e coincidir com a verdadeira forma social e econômica que regula essa experiência; no momento seguinte os dois níveis se afastam e começam a se constituir naquela oposição que a dialética clássica descreve como *Wesen* e *Erscheinung*, essência e aparência, estrutura e experiência do vivido.

Nesse ponto a experiência fenomenológica do sujeito individual — tradicionalmente a matéria-prima primordial das obras de arte — torna-se um cantinho limitado da vida social, uma visão de câmera fixa de uma parte de Londres ou do campo ou do que quer que seja. Mas a verdade dessa experiência não mais coincide com o lugar onde ela se dá. A verdade daquela experiência cotidiana limitada está, antes, na Índia, ou na Jamaica, ou em Hong Kong: está ligada a todo o sistema do Império Britânico que determina a própria qualidade da vida subjetiva dos indivíduos. Mas essas coordenadas

estruturais não são mais acessíveis à experiência imediata do vivido e, no mais das vezes, não são nem conceituadas pela maioria das pessoas.

Ocorre então uma situação na qual podemos dizer que, se a experiência individual é autêntica, ela não pode ser verdadeira e, se um modelo científico ou cognitivo desse mesmo conteúdo é verdadeiro, então ele escapa à experiência individual. É evidente que essa nova situação coloca problemas enormes e frustrantes para uma obra de arte; e já apresentei a idéia de que é como uma tentativa de lidar com esse círculo vicioso e inventar novas e elaboradas formas de superar esse dilema que surge o modernismo, ou melhor, os vários modernismos: em formas que inscrevem um novo sentido do sistema colonial global ausente na própria sintaxe da linguagem poética, um novo jogo entre a presença e a ausência que em suas formas mais simplificadas será tingido pelo exótico e tatuado com os nomes de lugares estrangeiros que, em suas formas mais intensas, vão envolver a invenção de novas formas e de linguagens notáveis.

Nesse ponto, um conceito essencialmente alegórico tem que ser introduzido — o "jogo da figuração" — a fim de transmitir algo do senso de que essas novas e enormes realidades globais são inacessíveis a qualquer sujeito ou consciência individual — nem mesmo a Hegel, para não falar de Cecil Rhodes e da rainha Vitória — ,o que significa que essas realidades fundamentais são de algum modo irrepresentáveis, ou, para usar uma frase de Althusser, são algo como uma causa ausente, uma causa que não pode jamais surgir diante da percepção. Mas essa causa ausente pode encontrar figuras através das quais ela se expressa de formas distorcidas ou simbólicas: de fato, uma de nossas tarefas básicas de críticos da literatura é seguir essas pistas e tornar conceitualmente acessíveis essas realidades e experiências últimas designadas por essas figuras, que em uma primeira leitura nossa mente tende inevitavelmente a reificar e a ler como conteúdos primários em si mesmos.

A relação do momento modernista com o novo grande sistema global do colonialismo pode ser ilustrada por um exemplo simples, mas especializado, de um tipo de figura específico dessa situação histórica. Perto do fim do século XIX, um grande número de escritores começou a inventar formas de expressar o que vou chamar de "relativismo monádico". Em Gide e em Conrad, em Fernando Pessoa, em Pirandello, em Ford e, em menor grau, em Henry James, e até, de uma forma oblíqua, em Proust, o que começamos a ver é o sentido de que cada consciência é um mundo fechado, de tal forma que a representação da totalidade social tem agora que assumir a forma (impossível) de uma coexistência desses mundos subjetivos selados, que é na verdade um passar de navios no meio da noite, um movimento centrífugo de linhas e de planos que não podem nunca se intersectar. O valor literário que surge dessa nova prática formal chama-se "ironia"; e sua ideologia filosófica freqüentemente toma a forma de uma apropriação vulgar da teoria da relatividade de Einstein. Nesse contexto, o que quero sugerir é que essas formas, cujo conteúdo geralmente é o de uma vida de classe média privatizada,

ainda assim colocam-se como os sintomas e expressões distorcidas da penetração, até mesmo da experiência do vivido da classe média, por essa estranha nova relatividade global do sistema colonial. Uma é a figura, ainda que deformada e simbolicamente reescrita, deste último; e penso que esse processo de figuração vai continuar central em todas as outras tentativas de reestruturar a forma da obra de arte para acomodar um conteúdo que tem que resistir radicalmente e escapar da figuração artística.

Se esse é o caso na era do imperialismo, tem que ser muito mais verdadeiro em nosso próprio movimento, na era do sistema multinacional, ou do que Mandel chama de "capitalismo tardio", um momento em que não apenas a cidade mais antiga como até a nação-Estado deixou de desempenhar um papel funcional e formal central num processo em que, em novo salto quântico, o capital expandiu-se muito além delas, deixando-as para trás como os restos arruinados e arcaicos de estágios anteriores no desenvolvimento desse modo de produção.

O novo espaço que assim emerge envolve a supressão da distância (no sentido da aura em Benjamin) e a incansável saturação de quaisquer vazios ou espaços que sobraram, até o ponto em que o corpo humano pós-moderno — quer esteja perambulando por um hotel pós-moderno, quer isolado ao som do *rock* em seus fones de ouvido, ou sofrendo os choques e bombardeios da Guerra do Vietnã como Michael Herr a transmite para nós — é agora exposto a uma barreira de imediaticidade da qual todas as camadas protetoras e mediações intervenientes foram removidas. Há, é claro, muitas outras características desse espaço que gostaríamos idealmente de comentar — mais especificamente o conceito de Lefebvre de um espaço abstrato como o que é simultaneamente homogêneo e fragmentário —, mas a desorientação do espaço saturado será nosso fio condutor mais proveitoso no presente contexto.

Considero tais peculiaridades do pós-modernismo sintomas e expressões de um novo dilema historicamente original, que envolve nossa inserção como sujeitos individuais em um conjunto multidimensional de realidades radicalmente descontínuas, cujas molduras vão desde os espaços sobreviventes da vida privada burguesa até o descentramento inimaginável do próprio capital global. Nem mesmo a relatividade einsteiniana ou os múltiplos mundos subjetivos dos antigos modernistas são capazes de fornecer um tipo de figuração adequada para esse processo, que na experiência do vivido faz-se sentir pela assim chamada morte do sujeito, ou, mais exatamente, pelo descentramento e pela dispersão esquizofrênica e fragmentada deste último (que não pode mais nem mesmo desempenhar a função da reverberação ou do "ponto de vista" de Henry James). Mas o que está implicado aqui é na realidade a prática política: desde a crise do internacionalismo socialista, e as enormes dificuldades estratégicas e táticas de coordenar as ações políticas locais de base com as nacionais e internacionais, tais dile-

mas políticos urgentes são todos funções imediatas desse novo espaço internacional enormemente complexo.

Gostaria de ilustrar isso através de uma breve exposição da maior importância e capacidade de sugestão (para os problemas do espaço e da política), uma narrativa histórica da mais significativa experiência política dos anos 60 nos Estados Unidos. *Detroit: I do mind dying*, de Marvin Surkin e Dan Georgakis[59], é um estudo da ascensão e queda da Liga dos Trabalhadores Negros Revolucionários (League of Black Revolutionary Workers) nessa cidade no final dos anos 60. Essa organização política foi capaz de conquistar o poder no local de trabalho, especialmente nas fábricas de automóveis; abriu um espaço substancial no monopólio informativo das mídias através de um jornal de estudantes; elegeu juízes e, finalmente, por muito pouco perdeu a chance de eleger o prefeito e assumir o controle do aparelho de poder da cidade. Essa foi, é claro, uma enorme realização política, caracterizada por um sentido muito sofisticado da necessidade de uma estratégia de muitos níveis para a revolução, que incluía iniciativas nos diferentes níveis sociais do processo de trabalho, da mídia e da cultura, do aparato jurídico e da política eleitoral.

No entanto, fica igualmente claro — e muito mais claro em triunfos virtuais como esse do que nos estágios anteriores da política de vizinhança — que tal estratégia está totalmente amarrada à própria forma da cidade. De fato, uma das maiores forças das superpotências e de sua constituição federal está nas descontinuidades evidentes entre a cidade, o Estado e o poder federal: se não somos capazes de construir o socialismo em um país, quanto mais derrisórias ficam, então, as perspectivas do socialismo em uma só cidade nos Estados Unidos hoje?

Mas o que aconteceria se conquistássemos sucessivamente toda uma série de grandes centros urbanos chave? Isso foi exatamente o que a Liga dos Trabalhadores Negros Revolucionários começou a considerar; isto é, começaram a perceber que seu movimento era um modelo político e deveria ser passível de generalização. O problema que se coloca é espacial: como desenvolver um movimento político *nacional* com base em uma estratégia e em uma política de *cidade*. De qualquer modo, a liderança da Liga começou a divulgar as notícias em outras cidades e viajou para a Suécia e para a Itália para estudar as estratégias dos trabalhadores nesses países e para explicar seu próprio modelo; reciprocamente, políticos de fora da cidade vieram para Detroit para investigar as novas estratégias. Nesse ponto deve ficar claro que estamos bem no cerne de um problema de representação, algo que é também sinalizado pelo aparecimento daquela palavra americana agourenta, "liderança". De forma mais geral, no entanto, essas viagens representaram mais do que entrelaçamento, estabelecimento de contatos e circulação de informações: elas levantaram o problema de como representar um modelo local único para pessoas em situações diferentes. A

solução lógica foi que a Liga deveria fazer um filme sobre suas experiências, e foi feito um excelente e muito instigante.

As descontinuidades espaciais são, no entanto, mais tortuosas e dialéticas, e não são superadas por nenhum dos meios mais óbvios. Tais descontinuidades funcionaram de fato no exemplo de Detroit como um limite último, diante do qual a experiência entrou em colapso. O que aconteceu foi que os militantes da Liga que se tornaram partes do *jet-set* se transformaram em estrelas da mídia; não só eles foram se alienando das bases locais, mas, ainda pior, ninguém ficava em casa para tomar conta de tudo. Tendo ascendido a um plano espacial mais amplo, a base desapareceu de baixo de seus pés, e com isso o mais bem-sucedido experimento social revolucionário daquela década política muito rica nos Estados Unidos teve um fim triste e pouco dramático. Não quero dizer que não deixou vestígios, uma vez que restou um certo número de ganhos locais e, de qualquer maneira, toda experiência política rica continua a alimentar subterraneamente a tradição. O mais irônico nesse contexto, todavia, é exatamente o sucesso de seu fracasso: a representação — o modelo dessa complexa dialética espacial — sobrevive triunfalmente na forma de um filme e de um livro, mas, no processo de se tornar uma imagem e um espetáculo, o referente parece ter desaparecido, como tantas pessoas, de Debord a Baudrillard, tantas vezes nos advertiram de que iria acontecer.

Esse exemplo também serve para ilustrar a proposição de que a representação espacial bem-sucedida não precisa ser um drama enaltecedor do realismo socialista, mas pode igualmente estar inscrita na narrativa de uma derrota, que às vezes, de forma ainda mais efetiva, faz com que o todo arquitetônico do espaço pós-moderno global se levante como um perfil fantasmagórico por trás de tudo, como uma barreira dialética última ou um limite invisível. E o experimento de Detroit pode agora especificar mais concretamente o que se quer dizer com o *slogan* "mapeamento cognitivo", que pode agora ser caracterizado como algo parecido com uma síntese entre Althusser e Kevin Lynch. A obra clássica de Kevin Lynch, *The image of the city*, gerou de fato todo o nível mais básico da subdisciplina que hoje toma a frase "mapeamento cognitivo" como sua própria designação. É certo que sua problemática continua presa nos limites da fenomenologia, e seu livro pode, sem dúvida, estar sujeito a várias críticas em seus próprios termos (e, sem dúvida, a ausência de qualquer concepção de agência política ou de processo histórico não é a menor delas). Meu uso desse livro será emblemático ou alegórico, uma vez que o mapeamento mental do espaço da cidade explorado por Lynch pode ser extrapolado para aquele mapa mental da totalidade global ou social que todos temos na cabeça de forma truncada. Baseando-se nos centros de Boston, Jersey City e Los Angeles, e através de entrevistas e questionários nos quais se pedia aos sujeitos que desenhassem o contexto de suas cidades de memória, Lynch sugere que a alienação urbana é diretamente proporcional à impossibilidade do mapeamento mental das paisagens urbanas. Uma cidade

como Boston, então, com suas perspectivas monumentais, com seus marcos e o estuário, sua combinação de formas espaciais simples mas grandiosas, incluindo as fronteiras dramáticas como o rio Charles, não só permite que as pessoas tenham, em sua imaginação, uma localização geralmente correta e contínua com relação ao resto da cidade, mas também lhes dá algo da liberdade e da gratificação estética da forma tradicional das cidades.

Sempre me surpreendeu a maneira pela qual a concepção de Lynch da experiência da cidade — sua dialética entre o aqui e agora da percepção imediata e o sentido imaginário ou imaginativo da cidade como a totalidade ausente — nos dá algo como um análogo espacial da formulação de Althusser da própria ideologia, como sendo a "representação imaginária das relações do sujeito com suas condições reais de existência". Quaisquer que sejam seus defeitos e problemas, essa concepção positiva da ideologia como uma função necessária em qualquer forma de vida social tem o grande mérito de enfatizar a lacuna que separa o posicionamento local do sujeito individual e a totalidade das estruturas de classe nas quais ele está situado, uma lacuna entre a percepção fenomenológica e a realidade que transcende todo pensamento ou experiência individuais; mas que a ideologia como tal tenta transpor ou coordenar, tenta mapear, através de representações conscientes ou inconscientes. A concepção de mapeamento cognitivo proposta aqui envolve, portanto, a extrapolação da análise espacial de Lynch para o domínio da estrutura social, isto é, em nosso momento histórico, para a totalidade das relações de classe em uma escala global (ou, talvez eu deva dizer, multinacional). Infelizmente, tendo dito isso, vemos que a força dessa formulação é também sua fraqueza fundamental: transferir o mapa visual[60] da cidade para o globo é tão envolvente que acabamos por reespacializar uma operação que deveríamos pensar de uma forma totalmente diferente. Um novo sentido da estrutura social global deveria assumir a figuração e deslocar o substituto puramente perceptivo da figura geográfica: o mapeamento cognitivo, que deveria ter um valor de oxímoro e transcender de vez os limites do mapeamento, é, como conceito, atraído pela força de gravidade do buraco negro do próprio mapa (um dos mais poderosos de todos os instrumentos conceituais humanos), cancelando assim sua originalidade impossível. Uma segunda premissa deve, no entanto, ser discutida — a saber, a impossibilidade de mapear espacialmente é tão debilitadora para a experiência política quanto a incapacidade análoga de mapeamento espacial para a experiência urbana. Segue-se que uma estética do mapeamento cognitivo nesse sentido é parte integral de qualquer projeto político socialista.

O que tem que ser enfatizado metodologicamente, numa operação de mapeamento como a que se depreende do interessante texto de Georgakis e Surkin (ou da única análise do mapeamento cognitivo em funcionamento em um artefato cultural que consegui completar), é que, no presente sistema mundial, um termo da mídia estará sempre presente para funcionar como um *analogon* ou um interpretante de qualquer modelo social representacional.

Desse modo, surge algo que se parece com uma nova versão pós-moderna da fórmula da base e da superestrutura, na qual a representação das relações sociais como tais exige agora a mediação de uma estrutura de comunicação interposta, a partir da qual ela tem que ser lida indiretamente. No filme que eu estudei (*Dog day afternoon*, 1975, dirigido por Sidney Lumet)[61], a possibilidade de uma figuração de classe no conteúdo (o rebaixamento do antigo estrato da classe média para a proletarização ou para o trabalho assalariado, o surgimento de uma falsa "nova classe" na burocracia governamental) é projetada no sistema mundial, por um lado, e, por outro, é articulada pelo próprio *star system*, que se interpõe e é lido como o *interpretante* desse conteúdo. A doutrina do *analogon* sartriano nos permite uma teorização desse caráter indireto e de seus mecanismos: ela demonstrava como até a própria representação precisa de um substituto ou de um *lieutenant*, um guardador de lugar e de algo que sirva como um modelo em pequena escala de um tipo radicalmente diferente e mais formal, para se completar. O que parece ficar claro agora é que esse tipo de *triangulação* é historicamente específico e tem relações mais profundas com os dilemas estruturais colocados pelo pós-modernismo como tal. Ela também esclarece, retroativamente, a descrição provisória do "discurso teórico" pós-moderno feita acima (e também ensaiada na simbiose ideológica peculiar entre a mídia e o mercado). Essas não são, então, realmente teorias, mas antes estruturas inconscientes e várias pós-imagens e efeitos secundários de um mapeamento cognitivo mais propriamente pós-moderno, cujos indispensáveis termos de mídia agora se fazem passar por esta ou aquela reflexão sobre a linguagem, a comunicação e a mídia, em vez de sobre a manipulação de sua figura.

Saul Landau observou, a respeito de nossa situação atual, que nunca houve um momento da história do capitalismo em que este tenha tido maior liberdade de ação ou espaço de manobra: todas as forças ameaçadoras que ele havia gerado contra si mesmo no passado — os movimentos trabalhistas e as insurreições, os partidos socialistas de massa, e até os Estados socialistas — parecem hoje em completo desarranjo, quando não efetivamente neutralizadas; por ora, o capital global parece capaz de seguir sua própria natureza, sem as precauções tradicionais. Temos então, aqui, ainda mais uma definição de pós-modernismo, bastante proveitosa, que somente uma ostra iria querer qualificar de "pessimista". O pós-moderno pode muito bem ser, nesse sentido, pouco mais do que um período de transição entre dois estágios do capitalismo, no qual as antigas formas do econômico estão em processo de reestruturação em escala global, incluindo as antigas formas de trabalho, suas instituições organizativas e seus conceitos. Não é preciso ser profeta para prever que um novo proletariado internacional (tomando formas que não podemos ainda imaginar) vai ressurgir dessas mudanças convulsivas: nós, no entanto, ainda estamos no meio do túnel, e não podemos saber quanto tempo ainda vamos ficar lá.

Esse é o sentido em que as duas aparentemente diferentes conclusões para meus dois ensaios históricos sobre a situação atual (um sobre os anos 60[62] e o outro o primeiro capítulo deste livro) são na realidade idênticos: no segundo eu defendia a necessidade de um "mapeamento cognitivo" de um novo tipo global, como o que acabamos de invocar aqui; e no primeiro eu antecipava o processo de proletarização em escala global. "Mapeamento cognitivo" nada mais era do que um código para "consciência de classe" — só que propunha a necessidade de uma consciência de classe de tipo novo, não sonhado até hoje, ao mesmo tempo que também infletia a exposição na direção da nova espacialidade implícita no pós-moderno (a qual *Postmodern geographies*, de Ed Soja, coloca no foco das atenções de forma bem eloqüente e oportuna). Eu também, como todo mundo, fico às vezes muito entediado com o *slogan* "pós-moderno", mas quando começo a me arrepender de minha cumplicidade com ele, a deplorar seu uso errôneo e sua notoriedade, e a concluir, com alguma relutância, que ele levanta mais problemas do que resolve, eu me vejo parando para pensar se qualquer outro conceito poderia dramatizar essas questões de forma tão eficiente e econômica.

A estratégia retórica das páginas precedentes incluiu uma experiência, a saber, a tentativa de verificar se sistematizando alguma coisa que é decididamente insistematizável, e historicizando algo que resolutamente se quer a-histórico, não seria possível ganhar a parada e forçar uma maneira histórica de pelo menos pensar sobre tudo isso. "Temos que dar nome ao sistema": esse ponto alto dos anos 60 tem um inesperado *revival* no debate do pós-modernismo.

Notas

Introdução

1 Em William Gibson, *Mona Lisa overdrive* (New York, 1988). Aqui é o lugar para lamentar a ausência neste livro de um capítulo sobre o *cyberpunk*, de agora em diante, para muitos de nós, a expressão *literária* suprema, se não do pós-modernismo, então do próprio capitalismo tardio.

2 Achille Bonito-Oliva, *The Italian trans-avantgarde* (Milano, 1980).

3 Michael Speaks desenvolve esse ponto em sua dissertação "Remodelling postmodernism(s): architecture, philosophy, literature".

4 Assim o inventário exaustivo da cultura dos anos 60, "Pop, oder die These vom Ende der Kunst", de Jost Hermand (em *Stile, Ismen, Etikketen* [Wiesbaden, 1978]), cobre, de antemão, virtualmente todas as inovações *formais* do pós-modernismo.

5 Ver *The political unconscious* (Princeton, 1981), p. 95-8. Trad. bras. *O inconsciente político*. São Paulo, Ática, 1994.

6 Cf. Jacques Derrida: "Toda vez que encontro a expressão 'capitalismo tardio' em textos que tratam de literatura e de filosofia, fica claro para mim que as afirmações dogmáticas ou estereotípicas tomaram o lugar da demonstração analítica"; em "Some questions and responses", *The linguistics of writing*, Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant & Colin MacCabe, eds. (New York, 1987), p. 254.

7 Ver meu *Late marxism: Adorno or the persistence of the dialectic* (London, 1990); esse assunto merece um estudo mais extenso. Até aqui, encontrei apenas referências de passagem, exceto em Giacomo Marramao, "Political economy and critical theory", *Telos*, nº 24 (Summer 1974); e também Helmut Dubiel, *Theory and politics* (Cambridge, Mass., 1985).

8 Ver Karl Marx, *The Grundrisse* (em *Collected works*, v. 28 [Moscou, 1986]), por exemplo, p. 66-7, 97-8, 451.

9 As exposições e versões aumentam cada vez mais; dentre elas, recomendo: David Harvey, *The condition of postmodernity* (Oxford, 1989); Antonio Benitez Rojo, *La isla que se repite* (Hanover, N.H., 1990); Edward Soja, *Postmodern geographies* (London, 1989); Todd Gitlin, "Hip-deep in postmodernism", *New York Times Book Review*, Nov. 6, 1988, p. 1; e Steven Connor, *Postmodernist culture* (Oxford, 1989).

10 Em um trabalho correlato (ver nota 7, acima) eu "me senti capaz", como poderia dizer Hayden White, de adotar o termo alemão *Spätmarxismus* para o tipo de marxismo que poderia ser adequado ao novo momento do sistema.

1. A lógica cultural do capitalismo tardio

1 Robert Venturi e Denise Scott-Brown, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass., 1972).

2 A originalidade do trabalho pioneiro de Charles Jencks, *Language of postmodern architecture* (1977), estava em sua combinação bem próxima da dialética da arquitetura pós-moderna e de um certo tipo de semiótica, uma usada para justificar a existência da outra. A semiótica torna-se um modo apropriado de analisar a arquitetura mais recente em virtude do populismo desta, que certamente emite signos e mensagens para um "público leitor" espacial, ao contrário do monumentalismo do alto modernismo. Ao mesmo tempo, a arquitetura mais recente fica assim validada, na medida em que é acessível à análise semiótica, comprovando assim ser essencialmente um objeto estético (em vez de uma construção transestética como as do alto modernismo). Aqui, então, a estética reforça uma ideologia da comunicação (sobre a qual tecerei mais comentários no capítulo final) e vice-versa. Além das valiosas contribuições de Jencks, ver também Heinrich Klotz, *History of postmodern architecture* (Cambridge, Mass., 1988); Pier Paolo Portoghesi, *After modern architecture* (New York, 1982).

3 Heidegger, "The origin of the work of art", em Albert Hofstadter & Richard Kuhns, eds., *Philosophies of art and beauty* (New York, 1964), p. 663.

4 Remo Ceserani, "Quelle scarpe di Andy Warhol", *Il Manifesto* (June 1989).

5 Ragna Stang, *Edvard Munch* (New York, 1979), p. 90.

6 Este é o momento para enfrentarmos um problema significativo de tradução e dizer por que, na minha opinião, a concepção de uma espacialização pós-moderna não é incompatível com a influente caracterização de Joseph Frank da "forma essencialmente espacial" do alto modernismo. Em retrospecto, o que ele descreve é a vocação da obra moderna para inventar uma espécie de mnemônica espacial, reminiscente de *Art of memory*, de Frances Yates — uma construção "totalizante" no sentido estrito de uma obra estigmatizada, autônoma, através da qual o particular de algum modo inclui uma bateria de retenções e pretensões, ligando o enunciado ou o detalhe à Idéia da própria forma total. Adorno cita uma observação do maestro Alfred Lorenz sobre Wagner precisamente nesse sentido: "Se já se dominou completamente uma grande obra em todos os seus detalhes, algumas vezes se experimentam momentos nos quais nossa consciência do tempo repentinamente desaparece, e a obra total parece ser o que se poderia chamar de 'espacial', isto é, com tudo presente simultaneamente em nossa mente, com toda precisão" (*W.* 36/33). Mas tal espacialidade mnemônica não poderia jamais caracterizar os textos pós-modernos, nos quais se evita a "totalidade" quase por definição. A forma espacial modernista de Frank é, desse modo, a da sinédoque, enquanto não é nem mesmo um começo evocar a palavra *metonímica* para a urbanização universal do pós-moderno, para não falar de seu nominalismo do aqui e agora.

7 Para mais sobre os anos 50, ver o capítulo 9.

8 Ver também "Art deco", no meu *Signatures of the visible* (Routledge, 1990).

9 "Ragtime", *American Review*, nº 20 (April 1974), p. 1-20.

10 Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism* (1988), p. 61-2.

11 Jean-Paul Sartre, "*L'étranger* de Camus", em *Situations II* (Paris, Gallimard, 1948).

12 A referência básica, na qual Lacan discute Schreber, é "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose", em *Écrits*, trad. Alan Sheridan (New York, 1977), p. 179-225. Muitos de nós entramos em contato com essa noção de psicose pela primeira vez através do *Anti-Oedipus*, de Deleuze e Guattari.

13 Ver meu "Imaginary and symbolic in Lacan", em *The ideologies of theory*, v. 1 (Minnesota, 1988), p. 75-115.

14 Marguerite Séchehaye, *Autobiography of a schizophrenic girl*, trad. G. Rubin-Rabson (New York, 1968), p. 19.

15 *Primer* (Berkeley, Calif., 1978).

[16] Sartre, *What is literature?* (Cambridge, Mass., 1988).

[17] Ernest Mandel, *Late capitalism* (London, 1978), p. 118.

[18] Ver, especialmente, sobre esses motivos em Le Corbusier, Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst* (Brunswick, 1981).

[19] "Dizer que uma estrutura desse tipo 'dá as costas para o resto' é certamente uma exposição atenuada, ao passo que falar de seu caráter 'popular' é não perceber o ponto central de sua segregação sistemática da grande cidade hispano-asiática a seu redor (cujas multidões preferem o espaço aberto da velha Plaza). De fato, isso seria o mesmo que endossar virtualmente a ilusão mestra que Portman busca transmitir: a de que ele recriou, no interior do espaço precioso de seus *superlobbies*, a textura genuína da vida popular urbana.

"(De fato, Portman construiu apenas grandes viveiros para a classe média alta, protegidos por sistemas de segurança assombrosamente complexos. A maioria dos novos centros de cidades poderia muito bem ter sido construída na terceira lua de Júpiter. Sua lógica fundamental é a de uma colônia espacial claustrofóbica que tenta miniaturizar a natureza em seu interior. Desse modo, o Bonaventure reconstrói um Sul da Califórnia nostálgico em alfazema: laranjeiras, fontes, vinhedos em flor e ar puro. Lá fora, em uma realidade envenenada pelo *smog*, vastas superfícies espelhadas refletem não só a miséria da cidade grande, mas também sua vibração irreprimível e sua busca da autenticidade incluindo o mais fantástico movimento de vizinhança de murais da América do Norte)." (Mike Davis, "Urban renaissance and the spirit of postmodernism", *New Left Review*, nº 151 [May/June 1985], p. 112).

Davis imagina que estou sendo complacente com a corrupção dessa renovação urbana de segunda classe; seu artigo tem informações e análises urbanistas tanto de extrema utilidade quanto de má fé. Lições sobre economia de gente que pensa que as docerias são "pré-capitalistas" não ajudam muito; ao mesmo tempo, não fica claro o que se ganha ao creditar o nosso lado ("as rebeliões de guetos nos fins dos anos 60") com uma influência formativa para trazer à luz o pós-modernismo (um estilo hegemônico ou de "classe dominante", se já existiu um estilo assim), sem mencionar a aristocratização. A seqüência é obviamente ao contrário: o capital (e suas inúmeras "penetrações") vem antes, e somente então pode-se desenvolver a "resistência" a ele, ainda que possa até ser bonito pensar ao contrário. ("A associação dos trabalhadores como aparece nas fábricas não é colocada por eles, mas pelo capital. Sua combinação não é seu ser, mas o ser do capital. Para o trabalhador individual, ela parece fortuita. Ele se relaciona com sua própria associação, com os outros trabalhadores e com sua cooperação com eles como um *estranho*, como com os modos de operação do capital." [Karl Marx, *Grundrisse, Collected works*, v. 28 (New York, 1986), p. 505].)

A reação de Davis é característica de algumas das respostas da esquerda mais "militante"; as reações da direita a meu artigo geralmente assumem a forma de uma elucubração estética e (por exemplo) deploram minha aparente identificação da arquitetura pós-moderna em geral com uma figura como a de Portman, que é, digamos assim, algo como o Coppola (se não o Harold Robbins) dos novos centros das cidades americanas.

[20] Michael Herr, *Dispatches* (New York, 1978), p. 8-9.

[21] Ver meu "Morality and the ethical substance", em *The ideologies of theory*, v. 1 (Minneapolis, 1988).

[22] Louis Althusser, "Ideological state apparatuses", em *Lenin and philosophy* (New York, 1972).

2. Teorias do pós-moderno

[1] A análise que segue não me parece aplicável ao trabalho do grupo de *boundary 2*, que logo se apropriou do termo *pós-modernismo* no sentido um tanto diferente de uma crítica ao *establishment* pelo pensamento "modernista".

[2] Escrito na primavera de 1982.

[3] Ver seu "Modernity — an incomplete project", em *The anti-aesthetic*, Hal Foster, ed. (Port Townsend, Wash., 1983), p. 3-15.

[4] A política especificamente associada aos Verdes pareceria constituir-se antes em reação que em exceção a essa situação.

[5] Ver J. F. Lyotard, "Answering the question, what is postmodernism?", em *The postmodern condition* (Minneapolis, 1984), p. 71-82; o livro em si mesmo focaliza mais a ciência e a epistemologia do que a cultura.

[6] Ver, em particular, *Architecture and utopia* (Cambridge, Mass., 1976) e, com Francesco Dal Co, *Modern architecture* (New York, 1979), assim como o meu "Architecture and the critique of ideology", em *The ideologies of theory*, v. 2 (Minneapolis, 1988).

[7] Ver o capítulo 1: minha contribuição a *The anti-aesthetic* é um fragmento desta versão definitiva.

[8] Ver, por exemplo, Charles Jencks, *Late-modern architecture* (New York, 1980); aqui, no entanto, Jencks muda seu uso do termo da designação de uma dominante cultural ou do estilo de uma era para o nome de um movimento estético entre outros.

3. Surrealismo sem inconsciente

[1] Raymond Williams, *Television* (New York, 1975), p. 92. Leitores de coletâneas como a de Ann Kaplan, *Regarding television*, American Film Institute Monograph, nº 2 (Maryland, 1983), e a de John Hanhardt, *Video culture: a critical investigation* (New York, 1986), podem se surpreender com tais asserções. Mas um tema recorrente nesses artigos é a ausência, o atraso, a repressão ou a impossibilidade de uma teoria do vídeo.

[2] "Time, work-discipline and industrial capitalism", *Past and Present*, nº 38 (1967).

[3] Essa é uma concepção que tentei defender de forma mais geral sobre a relação entre o estudo da "alta literatura" (ou antes, do alto modernismo) e o da cultura de massa, no meu "Reification and utopia in mass culture" (1977, republicado em *Signatures of the visible*, 1990).

[4] Tenho em mente aqui essencialmente o anonimato *bom* do trabalho artesanal do tipo do medieval, em oposição à subjetividade demiúrgica do "gênio" ou do mestre moderno.

4. Equivalentes espaciais no sistema mundial

[1] André Malraux, *Les voix du silence* (Paris, 1963).

[2] No seu *Kafka: pour une littérature mineure* (Paris, 1975).

[3] Para uma reavaliação instigante desse momento, ver D. N. Rodowick, *The crisis of political modernism* (Urbana, Ill., 1988).

[4] Robin Evans, "Figures, doors and passages", *Architectural design* (April 1978), p. 267-78.

[5] A ficção científica moderna foi muitas vezes o laboratório para tais experimentos lingüísticos, como no modelo de Ursula LeGuin da estrutura social de uma espécie hermafrodita (para a qual ela usa apenas o gênero masculino), em *The left hand of darkness* (New York, 1969), ou a elaborada "resposta" de Samuel R. Delany em *Stars in my pocket like grains of sand* (New York, 1984), na qual (para seres sexualmente diferenciados de nosso tipo) o pronome pessoal feminino é usado universalmente para o sujeito psíquico, enquanto o pronome masculino é reservado a uma pessoa que é objeto de desejo (de qualquer sexo físico).

[6] Barbara Diamonstein, *American architecture now* (New York, 1980), p. 46.

[7] Ibid., p. 43-4.

[8] Gavin Macrae-Gibson, *Secret life of buildings* (Cambridge, MIT Press, 1985); ver, também, a coletânea de críticas e opiniões sobre a casa em Tod A. Marder, "The Gehry house", Tod A. Marder, ed., *The critical edge* (Cambridge, Mass., 1985).

[9] Macrae-Gibson, *Secret life of buildings*, p. 16-8.

[10] Ibid., p. 2.

[11] Ibid., p. 5.

[12] As matérias-primas também são maneiras de evocar as ferramentas, e os biógrafos de Gehry atribuem sua fascinação com ambos ao fato de ele ter trabalhado, quando jovem, na loja de ferragens de seu avô (*FG*, p. 12). A única outra obra do modernismo tardio ou do pós-modernismo na qual as ferramentas e os materiais são tão insistentemente enfatizados é *Leçon de choses*, de Claude Simon (ver capítulo 5, abaixo), uma resposta consciente ao "marxismo" e uma obra que, como a casa de Gehry, suscita questões sobre a capacidade comparativa do realismo e do pós-modernismo, respectivamente, de transmitir a realidade e o ser do trabalho e do que Heidegger chamava *das Gestell* (instrumentação).

[13] Ibid., p. 12, 14, 16.

[14] Refiro-me aí a minha análise de Portman em "Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio"; ver acima, capítulo 1.

[15] Diamonstein, *American architecture now*, p. 37-40.

[16] Ibid., p. 44.

[17] Referência a seu romance *Now wait for last year* (New York, 1966); ver também o capítulo 8.

[18] Henry Cobb, ed., *The architecture of Frank Gehry* (New York, 1986), p. 12.

[19] Macrae-Gibson, *Secret life of buildings*, p. 12.

[20] Ibid., p. 27.

[21] Ver, para um mapeamento cognitivo disso tudo, o belo trabalho de Rayner Banham, *Los Angeles: the architecture of four ecologies* (Harmondsworth, 1973).

5. Leitura e divisão do trabalho

[1] Claude Simon, *Les corps conducteurs* (Paris, Minuit, 1971), trad. Helen R. Lane para o inglês, como *The conducting bodies* (Viking, 1974), em que os primeiros números referem-se ao original francês e o segundo à tradução inglesa. Daqui por diante, todas as referências serão dadas nessa forma dual, no interior do texto, com a designação *CC*.

[2] Celia Britton, *Claude Simon: writing the visible* (Cambridge, Mass.,1987), p. 37. Além desse excelente estudo, do livro de Heath citado abaixo, e das clássicas análises de Jean Ricardou, ver Ralph Sarkonak, *Claude Simon: les carrefours du texte* (Toronto, 1986).

[3] David Bordwell & Kristin Thompson apresentam uma discussão paradigmática do gênero em *Classical Hollywood cinema* (New York, 1985), p. 6.

[4] Britton, capítulo 2.

[5] Barthes estava entre os responsáveis notórios por esse ponto de vista; seus ensaios mais conhecidos sobre o *nouveau roman*, republicados em *Critical essays* (Evanston, Ill., 1972), são "Objective literature", "Literal literature", "There is no Robbe-Grillet school" e "The last word on Robbe-Grillet?".

[6] Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinth* (Paris, 1959), p. 45-6.

[7] Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (Paris, 1969), p. 132; daqui por diante essa obra será referida no texto como *BP*.

[8] Para Foucault, a nomeação parece ter sido essencialmente uma operação clássica do século XVIII; "é o nome que organiza o discurso clássico...", citado em Stephen Heath, *The nouveau roman* (Philadelphia, 1972). Nesse caso, o capítulo inaugural da *Fenomenologia* de Hegel, a que vamos nos referir logo a seguir, marcaria a quebra dessa *epistéme*; no presente contexto, no entanto, e na visão retrospectiva dada pelo próprio aparecimento

do *nouveau roman*, essa crise pareceria ser o começo em vez do fim (nem que seja só do pós-moderno).

[9] G. W. Hegel, *Phenomenology of spirit*, trad. Miller, p. 66.

[10] Ibid., p. 60, 64.

[11] Ibid., p. 60.

[12] Niklas Luhmann, *The differentiation of society* (New York, 1982), p. 230-1.

[13] "Jean-Paul Sartre s'explique sur *Les mots*", *Le Monde*, 18 avril 1964, p. 13; para mais sobre esse assunto, ver Heath, p. 31.

[14] "Sensible aux reproches formulés à l'encontre des écrivains qui négligent les 'grands problèmes', l'auteur a essayé d'en aborder ici quelques-uns, tels ceux de l'habitat, du travail manuel, de la nourriture, du temps, de l'espace, de la nature, des loisirs, de l'instruction, du discours, de l'information, de l'adultère, de la destruction et de la reproduction des espèces humaines ou animales. Vaste programme que des milliers d'ouvrages emplissant des milliers de bibliothèques sont, apparemment, encore loin d'avoir épuisé.

Sans prétendre apporter de justes réponses, ce petit travail n'a d'autre ambition que de contribuer pour sa faible part et dans les limites du genre, à l'effort général."

[15] Claude Simon, "Le roman mot a mot", *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, v. 2: *Pratiques* (1972), p. 73-97, em que a instalação de Rauschenberg é evocada e em que Simon propõe algumas representações gráficas (reminiscentes da teoria da catástrofe de René Thom) para as formas narrativas de muitos de seus romances.

[16] Ver a discussão da *Teoria estética* de Adorno no meu *Late marxism: Adorno or the persistence of the dialectic* (London, 1990).

6. O utopismo depois do fim da utopia

[1] As referências de página são a J. G. Ballard, *Best short stories* (New York, 1985).

[2] Berger, *The look of things* (New York, 1974), p. 161 (grifos meus).

[3] György Lukács, *History and class consciousness* (Cambridge, Mass., 1984), p. 186.

[4] As referências de página são a *The international trans-avantgarde*, de Achille Bonito-Oliva (Milano, 1982), daqui para frente citado como *IT*.

[5] Susan Sontag, *On photography* (New York, 1972), p. 27.

[6] J. G. Ballard, "The university of death", em *Love and napalm: export USA*, (título americano de *The atrocity exhibition* [New York, 1972]), p. 27.

[7] Ibid., *Best short stories*, p. 114.

[8] Ver T. W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (New York, 1972), p. 15 ss.

7. Imanência e nominalismo no discurso teórico

[1] Berkeley, Calif., 1987. As referências seguintes no texto aparecerão como *GS*.

[2] Em W. J. T. Mitchell, ed., *Against theory* (Chicago, 1985), p. 11-28. A segunda parte desse artigo (sobre Gadamer e Derrida) saiu em *Critical Inquiry*. Referências ao primeiro texto aparecerão como *AT*.

[3] Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning* (Chicago, 1980), p. 256.

[4] T.W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt, 1982), p. 362-9.

[5] Karl Marx, "The civil war in France", em *Collected works*, v. 2 (New York, 1933), p. 504.

[6] Esse é o termo de Baudrillard.

[7] Susan Sontag, *On photography* (New York, 1977), p. 180.

[8] Mas ver o capítulo 8, a seguir.

[9] O leitor deste livro em particular provavelmente não precisa ser lembrado de que uma construção como "a lógica cultural do mercado (*circa* 1910)" tem implicações metodológicas e históricas diferentes das de uma expressão como "a lógica do naturalismo".

[10] Gertrude Stein, *Four in America* (New Haven, 1947), p. vii.

[11] Ver *Allegories of reading* (New Haven, 1979), p. ix. Todas as referências a esse livro aparecerão no texto como *AR*.

[12] Paul de Man, *The rhetoric of Romanticism* (New York, 1984), p. vii.

[13] Jean-Jacques Rousseau, *The first and second discourses*, Roger D. Masters, ed. (New York, 1964), p. 103. As próximas referências a esse livro aparecem no texto como *RSD*.

[14] J. M. D. Meiklejohn. Ver, por exemplo, *The critique of pure reason* (Chicago, 1952), p. 180A. A expressão em inglês de Meiklejohn traduz a palavra original de Kant *aufheben*, uma palavra cuja fortuna iria aumentar muito nas próximas décadas.

[15] Ver *Search for method* (New York, 1968) de Jean-Paul Sartre, capítulo 3.

[16] No que diz respeito à dialética como uma experiência de linguagem, sempre achei que a seguinte observação no *Émile* (Paris, 1859), p. 101, nota 1, contém algumas pistas essenciais para sua razão de ser: "Muitas vezes pensei, enquanto estava escrevendo, o quanto é impossível, em um trabalho longo, sempre dar o mesmo significado para as mesmas palavras. Nenhuma linguagem é rica o suficiente para nos fornecer tantos termos e frases ou tipo de sentenças quantas serão as modificações de nossas idéias. O método que consiste em definir todos os termos incessantemente, substituindo a definição pelo termo por ela definido, é esplêndido, mas pouco prático, pois como isso pode evitar a circularidade? Definições só podem ser boas se não precisarmos de palavras para chegar a elas. A despeito de tudo isso, estou convencido de que podemos ser claros, mesmo em nossa pobreza lingüística, nem sempre tentando dar o mesmo significado para as mesmas palavras, mas procedendo de tal modo que, toda vez que usamos uma palavra, sua aceitação provisória é determinada pelas idéias ligadas a ela, e que cada período em que a palavra em questão aparece é, digamos assim, sua definição. Assim, às vezes digo que as crianças são incapazes de raciocinar e às vezes as faço raciocinar com certa acuidade. Não creio que eu me contradiga em minhas idéias, mas sou incapaz de discordar da proposição de que muitas vezes me contradigo em minhas expressões".

[17] Karl Marx, *Capital*, v. 1, trad. Ben Fowkes (London, Penguin-NLB, 1976), p. 139. Daqui em diante essa obra será referida como *MC*.

[18] Os quatro estágios são esboçados no *Capital*, v. 1, parte 1, capítulo 1, seção 3.

[19] Gayatri Spivak, *In other worlds* (New York, 1987), p. 154.

[20] Ibid., p. 154.

[21] Denis Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, v. 17 de *Oeuvres complètes* (Paris, 1987), p. 128.

[22] Kant, *Critique of pure reason*, parte 2, capítulo 3, seção 6, p. 187 (trad. bras. Valério Rohden & Udo B. Moosburger. São Paulo, Abril, 1983, p. 310).

[23] Stanley Cavell, *The world viewed* (Cambridge, Mass., 1979).

[24] Para mais sobre o nominalismo ver meu *Late marxism: Adorno or the persistence of the dialectic* (London, 1990).

[25] Vale a pena lembrar que o eudemônico (prazer-dor) desempenha o mesmo tipo de papel de ligação e separação em Kant: "Foi possível proceder, bem e com suficiente certeza, a essa verificação dos princípios morais como princípios da razão pura através de um único apelo ao julgamento do senso comum, pela razão de que qualquer coisa empírica que possa entrar na nossa máxima como um princípio determinante da vontade pode ser detectada imediatamente pelo sentimento de prazer ou de dor que necessariamente se liga a ela como um desejo excitante, enquanto a pura razão prática positivamente *recusa-se* a admitir esse sentimento a seu princípio como uma condição" (*Critique of practical reason*, trad. Thomas Kingsmill Abbott (Chicago, 1952), parte 1, livro 1, capítulo 3, p. 330).

[26] Ver sua interessante observação sobre De Man em Geoffrey Galt Harpham, *The ascetic imperative in culture and criticism* (Chicago, 1987), p. 266-8.

27 Dou-me conta, enquanto escrevo, de que não tenho a mínima idéia do que Paul realmente achava da música; entretanto um certo desprezo satírico não é de todo incompatível com uma certa apreciação vicária, como se vê no retrato que Musil faz dos nietzschianos entusiastas da música:

"Sempre que ele chegava, estavam tocando piano. Achavam natural não lhe dar nenhuma atenção enquanto não concluíam a peça. Dessa vez era a *Ode à alegria* de Beethoven; como descreve Nietzsche, milhões caíam no pó cheios de terror, as fronteiras hostis se desfaziam, o evangelho da harmonia universal reconciliava e reunia os separados; tinham desaprendido a andar e falar, e estavam na iminência de voar pelos ares, dançando. Os rostos manchados, os corpos entortados, as cabeças balançando para cima e para baixo bruscamente, e garras gélidas enfiando-se naquela massa de sons. O que acontecia era imensurável; uma bolha de contorno difuso e fervilhante de sentimento inchava até quase estourar, e as pontas dos dedos, excitadas, as rugas nervosas nas frontes, o tremor do corpo, irradiavam sensações novas naquele enorme turbilhão interior". (*The man without qualities*, trad. E. Wilkins & E. Kaiser [London, 1979], v. 1, p. 50. [Trad. bras. *O homem sem qualidades*, Lya Luft & Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p. 36].)

28 Pode-se encontrar uma reavaliação recente de Henrik de Man em Lutz Niethammer, *Posthistorie: ist die Geschichte zu Ende?* (Hamburg, 1989), p. 104-15.

29 Ver, em especial, Victor Farias, *Heidegger et le fascisme* (Paris, Verdier, 1987), e Hugo Ott, *Heidegger unterwegs sur Biographie* (Frankfurt, Campus, 1988).

30 Ver Edouard Colinet, "Paul de Man and the cercle du libre examen", em *Responses: on Paul de Man's wartime journalism*, Werner Hamacher, Neil Hertz & Thomas Keenan, eds. (Lincoln, Nebraska, 1989), p. 426-37 e, especialmente, p. 431.

31 Ver a *Ontologie politique de Martin Heidegger*, de Pierre Bourdieu, (Paris, 1988), e também J. Habermas, *The philosophical discourse of modernity* (Cambridge, Mass., 1987).

32 "Les Juifs dans la litterature actuelle", *Le Soir*, 4 mars 1941, em *Paul de Man's wartime journalism, 1939-1943* (Lincoln, Nebraska, 1988), p. 45. A tirada final, sobre mandar os judeus para uma ilha, em retrospecto é, obviamente, muito sinistra, mas se refere à assim chamada "solução" Madagascar, discutida até a guerra, quando a Inglaterra fechou a rota por mar. Ver Arno Mayer, *Why did the heavens not darken?* (New York, 1988).

33 Comparar o papel da ironia em Venturi, em especial em seu *Complexity and contradiction* (New York, 1966), mas também em *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass., 1972). Um dos motivos desse livro foi a sobrevivência de tais valores residuais modernistas em plena pós-modernidade.

8. O pós-modernismo e o mercado

1 Marx e Engels, *Collected works*, v. 28 (New York), p. 180.

2 "Apenas dois caminhos permanecem abertos para a pesquisa mental: a estética e a economia política." Stéphane Mallarmé, "Magie", em *Variations sur un sujet, Oeuvres complètes* (Paris, 1945), p. 399. Essa frase, que usei como epígrafe de *Marxism and form*, surge em meio a uma complexa mediação entre poesia, política, economia e classe social, escrita em 1895, no começo do próprio alto modernismo.

3 Norman P. Barry, *On classical liberalism and libertarianism* (New York, 1987), p. 13.

4 Ibid., p. 194.

5 Gary Becker, *An economic approach to human behavior* (Chicago, 1976), p. 14.

6 Ibid., p. 217.

7 Ibid., p. 141.

8 Barry, *On classical liberalism*, p. 30.

9 Marx e Engels, *Collected works*, v. 28, p. 131-2.

10 Milton Friedman, *Capitalism and democracy* (Chicago, 1962), p. 39.

11 Ver Albert O. Hirschman, *The passions and the interests* (Princeton, 1977), parte 1.

12 "Periodizing the sixties", em *The ideologies of theory* (Minneapolis, 1988), v. 2, p. 178-208.

13 T. W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. John Cumming (New York, 1972), p. 161-7.

14 Ver Jane Feuer, "Reading *Dinasty*: television and reception theory", *South Atlantic Quarterly*, 88, nº 2 (September 1989), p. 443-60.

15 Guy Debord, *The society of the spectacle* (Detroit, 1977), capítulo 1.

16 Ver Barry, *On classical liberalism*, p. 193-6.

10. Conclusão

1 Ver "Marxism and historicism", em *The ideologies of theory*, v. 2 (Minneapolis, 1988), p. 148-77.

2 Nathalie Sarraute, "Flaubert, the precursor", em *The age of suspiction*, trad. Maria Jolas (New York, 1963); Colin MacCabe, *James Joyce and the revolution of the word* (London, 1979); e meus três ensaios sobre Rimbaud, Stevens e a literatura do imperialismo: "Rimbaud and the spatial text", em *Rewriting literary history*, Tak-Wai Wong & M. A. Abbas, eds. (Hong Kong, 1984), p. 66-88; "Wallace Stevens", *New Orleans Review*, 11, nº 1 (1984), p. 10-9; "Modernism and imperialism", *Nationalism, colonialism and literature*, nº 14 (Field Day Pamphlet, Derry, Ireland, 1988), p. 5-25.

3 Devo a Jonathan Dollimore o ensino do uso apropriado desse termo. Quanto à consciência do tempo no pós-moderno, John Barrell disse tudo, ao falar dos decoradores pós-modernos para quem "tornar mais moderno é o mesmo que tornar mais antiquado", "Gone to Earth", *London Review of Books* (March 30, 1989), p. 13.

4 Mas ver, a respeito desse termo, Matei Calinescu, *Five faces of modernity* (Durham, N.C., 1987), e também Peter Bürger, *Prosa der Moderne* (Frankfurt, 1988), e Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (Paris, 1990).

5 Ver, por exemplo, Pierre Bourdieu, *L'ontologie politique de Martin Heidegger* (Paris, 1988), e Anna-Maria Boschetti, *The intelectual enterprise: Sartre and "Les Temps Modernes"* (Evanston, Ill., 1988).

6 Da mesma forma, Gertrude Stein imagina Henry James como um "grande general", em *Four in America* (New Haven, 1947).

7 Ver Ernst Bloch, "Nonsynchronism and dialectics", *New German Critique*, nº 11 (Spring 1977), p. 22-38.

8 Ver Perry Anderson, "Modernism and revolution", *New Left Review*, nº 144 (March/April 1984), p. 95-113.

9 Em John Berger, *Ways of seeing*, capítulo sobre o cubismo (New York, 1977).

10 Ainda que uma nova política neoclássica, de Hulme e do imagismo em diante, tenha feito exatamente isso nos anos 1910.

11 Em seu *Antiquiertheir des Menschen* (Munich, 1956).

12 Para Marx a igualdade — ou a exigência da igualdade — é resultado das equivalências instituídas pelo trabalho assalariado, e daí a sugestibilidade dessa observação: "A era capitalista é então caracterizada pelo fato de que a força de trabalho, aos olhos do próprio trabalhador, assume a forma de uma mercadoria que é de sua propriedade; seu trabalho, conseqüentemente, assume a forma do trabalho assalariado. Por outro lado, é apenas a partir desse momento que a forma-mercadoria dos produtos do trabalho se torna universal". *Capital*, v. 1, trad. Ben Fowkes (Harmondsworth, 1976), nota 4, p. 274.

13 Karl Marx, *Grundrisse*, em *Collected works*, v. 28 (Moscou, 1986), p. 43.

14 Lester C. Thurow, *Dangerous currents: the state of economics* (New York, 1983); ver também Stanley Aronowitz, *Science and technology and the future of work* (Minneapolis, no prelo).

15 Achille Bonito-Oliva, *The italian trans-avantgarde* (Milano, 1980).

16 Sua relevância fica acentuada do ponto de vista histórico, se, com Weber, nós o percebermos como um evento teórico único de alguma forma relacionado com aquele outro evento também historicamente único que é a emergência do capitalismo (e do "Ocidente"). Ver a seção 8 deste capítulo.

17 James Hogg, *The memoirs and confessions of a justified sinner* (1824; republicado em Londres, 1924).

18 Devo este *insight* a John Beverley.

19 Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, *Hegemony and socialist strategy* (London, 1985), p. 77.

20 Ver *Postmodernism/Jameson/critique*, Douglas Kellner, ed. (Washington, D.C., 1989), p. 324 ss. Parte dessa conclusão foi originalmente publicada como uma resposta às várias críticas apresentadas naquele livro, e republicadas separadamente na *New Left Review*, nº 176 (July/August, 1989), p. 31-45.

21 Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism* (New York, 1988), p. xi.

22 Para o que ainda resta acrescentar o paradoxo óbvio de que a *Critique* de Sartre também é, de fato, uma teoria de *grupos*, mas também, inacabada como está, parece pouco confortável com a categoria mais ampla de classe social.

23 Hutcheon, *Poetics of postmodernism*, p. 7.

24 Jean-Paul Sartre, *Search for method* (New York, 1968): "O que realmente começou a me modificar foi a *realidade* do marxismo, a presença pesada em meu horizonte das massas de trabalhadores, um corpo enorme e sombrio, que vivia o marxismo e o praticava, e que exercia, a distância, uma atração irresistível sobre os intelectuais pequeno-burgueses", p. 18.

25 Niklas Luhmann, *The differentiation of society* (New York, 1982).

26 T. W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. J. Cumming (New York, 1972), p. 121.

27 Mas ver o capítulo 8.

28 Jean-Paul Sartre, "Preface" a Frantz Fanon, em *The wretched of the earth*, trad. Constance Farrington (New York, 1963), p. 7.

29 Devemos a reintrodução pioneira da questão demográfica na problemática marxista (por muito tempo intimidada pelo exemplo dos próprios ataques de Marx a Malthus) a um estudo agora clássico de Wally Seccombe, "Marxism and demography", *New Left Review*, nº 137 (January/February 1983), p. 22-47. Ver também minha discussão da idéia de Adorno da história natural em *Late marxism: Adorno or the persistence of the dialectic* (London, 1990).

30 Entrevista com Thornton Wilder, *Paris Review*, nº 15 (1957), p. 51.

31 Jean-Paul Sartre, *La nausée*, em *Oeuvres romanesques* (Paris, 1981), p. 67.

32 Ver, antes de mais nada, *La production de l'espace* (Paris, 1974), finalmente disponível em inglês na tradução de Donald Nicholson-Smith (Blackwell, 1991).

33 Para um panorama muito útil das teorias do espaço, ver Ed Soja, *Postmodern geographies* (London, 1989).

34 Ver o livro epônimo (New York, 1981).

35 Em *Postmodernism and Japan*, Massao Miyoshi & Harry Harootunian, eds. (Durham, N.C., 1989), p. 274.

36 Ver capítulo 1 deste livro.

37 Alejo Carpentier, "Prólogo" a *El reino de este mundo* (Santiago, 1971).

38 De fato, um Dickens pós-moderno começa a surgir quando nos lembramos (como Jonathan Arac o fez para mim) do comentário de Walter Bagehot sobre ele: "Londres é como um jornal. Tudo está lá, mas tudo é desconectado" (*Literary Studies* [London, 1898], p. 176).

39 *The crying of Lot 49* (New York, 1982), p. 104.

40 Richard Gilman, *Decadence* (New York, 1979).

41 Bruno Latour, *The pasteurization of France* (Cambridge, Mass., 1988), p. 207.

42 *Grundrisse*, p. 350.

[43] D. H. Lawrence, "Song of a man who has come through", em *Complete poems* (New York, 1964), p. 250.

[44] Ver nota 8, acima.

[45] Ver meu "Metacommentary", em *The ideologies of theory*, v. 1 (Minneapolis, 1988), p. 3-16.

[46] Marvin Harris, *America now* (New York, 1981).

[47] Para uma desconstrução antropológica do conceito de crença, ver Rodney Needham, *Belief, language and experience* (Oxford, 1972).

[48] John Howard Yoder, *The politics of Jesus* (Grand Rapids, Mich., 1972).

[49] A exposição de Gulles Kepel do fundamentalismo islâmico em *Muslim extremism in Egypt: the pharoah and the prophet*, trad. J. Rothschild (Berkeley, Calif., 1986), sugere muitos paralelos com os movimentos negros norte-americanos dos anos 60. Ver também Bruce Lawrence, *The defenders of God* (San Francisco, 1989).

[50] Citado por Hutcheon, p. 14.

[51] Mas ver a insistência na dispersão na *Critique* de Sartre.

[52] Algo demonstrado por Douglas Kellner em sua introdução a *Postmodernism/Jameson/critique*. De novo, o texto aqui segue as críticas apresentadas naquele volume.

[53] New York, 1988.

[54] Ronald L. Meek, *Social science and the ignoble savage* (Cambridge, 1976), p. 219-21.

[55] Ibid., p. 127-8.

[56] Em *Postmodernism/Jameson/critique*, p. 134 ss.

[57] A esse respeito, ver a interessante pesquisa de Adelaïde San Juan.

[58] Sobre a escassa literatura analítica a respeito dos "*yuppies*" pode-se recomendar "Making flippy floppy: postmodernism and the baby boom PMC", de Fred Pfeil, *The year left* (1985), p. 268-95; ver também a literatura sobre a assim chamada "classe profissional-gerencial", em especial Pat Walker, ed., *Between labor and capital* (Boston, 1979).

[59] Dan Georgakis & Marvin Surkin, *Detroit, I do mind dying* (New York, 1975).

[60] Baudrillard nos lembra, apropriadamente — mas ele já fez tantas vezes essa advertência que tem algo do efeito de se puxar o próprio tapete —, que no pós-moderno tais objetos essencialmente transcodificados ou construções simbióticas, como o famoso mapa de Borges (que sempre nos vem à mente nessas ocasiões) ou as imagens de Magritte, não podem ser usados como figuras ou alegorias de coisa nenhuma; e na alta teoria do pós-moderno eles têm toda a vulgaridade e falta de "distinção" das reproduções de Escher nas paredes dos quartos de estudantes universitários *middlebrow*. "Se fôssemos capazes de tomar como a mais elaborada alegoria da simulação a história de Borges onde os cartógrafos do imperador desenharam um mapa tão detalhado que acaba por cobrir exatamente o território (mas onde, com o declínio do Império, esse mapa se torna desgastado e finalmente rasga, apenas alguns retalhos visíveis no deserto — a beleza metafísica dessa abstração arruinada, sendo testemunha do orgulho imperial e apodrecendo como uma carcaça, voltando à substância do solo, algo como um duplo que, envelhecido, acaba sendo confundido com a coisa-em-si), essa fábula teria completado um ciclo para nós e agora não nos oferece nada, apenas o discreto charme dos *simulacra* de segunda ordem [...] O território não mais precede o mapa ou sobrevive a ele. Daqui em diante, é o mapa que precede o território [...]"; em ("Simulacra and simulations", Jean Baudrillard, *Selected writings*, [Polity, 1988], p. 166).

[61] "Class and allegory in contemporary mass culture: *Dog day afternoon* as a political film", no meu *Signatures of the visible* (New York, 1991).

[62] Ver "Periodizing the sixties", no meu *Ideologies of theory*, v. 2, p. 178-208.

Índice